Escenas lesbianas

Tiempos, voces y afectos disidentes

Laura A. Arnés & Facundo Saxe
(compiladores)

Silvana Abal
val flores
Romina García Hermelo
Ayelén Pampín
Camila Roccatagliata
Atilio Raúl Rubino
Laura A. Arnés
Agustina Noceti
Damián Nicolás Martínez
María José Punte
Patricia Rotger
Silvina Sánchez
Mariana Smaldone

Laura A. Arnés y Facundo Saxe

Escenas lesbianas

Laura A. Arnés / Agustina Noceti / Damián Nicolás / Martínez / María José Punte / Patricia Rotger / Silvina Sánchez / Mariana / Smaldone / Silvana Abal / val flores / Romina García Hermelo / Ayelén Pampín / Camila Roccatagliata / Atilio Raúl Rubino

Arnés, Laura A y Saxe, Facundo
Escenas lesbianas.
- 1a ed. - Adrogué : Ediciones La Cebra 2019.

ISBN 978-987-3621-65-9

1. Estudios de género. I. Título.
CDD A864

© de los autores

Editorxs
Ana Asprea y Cristóbal Thayer

edicioneslacebra@gmail.com
www.edicioneslacebra.com.ar

Queda hecho el depósito que dispone la ley 11.723

Pensar las escenas lesbianas: una introducción[1]

*Laura A. Arnés**
*Facundo N. Saxe***

La *escena* parte de una diferencia, designa un espacio particular que escapa a las leyes de lo cotidiano para sustituirlas por otras leyes. "Hoy día los códigos de representación estallan a favor de un espacio múltiple cuyo modelo ya no puede ser la pintura (el «cuadro») sino que sería más bien el teatro (la escena)", anunciaba Barthes en S/Z (1980: 25) y, años más tarde, agregaba: "La escena no es ni práctica ni dialéctica, es lujosa, ociosa: tan inconsecuente como un orgasmo perverso." (2008:128). Y si inconsecuente es ilógico o inestable, bien podría Barthes estar hablando de una escena lesbiana. Porque es, justamente, en ese espacio imaginario que la escena lesbiana delinea, en ese acto *contra-natura*, donde se alteran, como diría Gabriel Giorgi (2014), las gramáticas de la cultura, donde se reordenan o se modifican las distribuciones de los cuerpos y las lógicas de alteridad y donde, como consecuencia, se ensayan otras formas de contigüidad e, incluso, de lo común.

Lo que este libro, entonces, pone en escena son ciertos modos de funcionamiento de los regímenes de visibilización y de imaginación que modelan a los cuerpos, a sus modos de relacionarse y de aparecer en la cultura, terreno donde, como sabemos, se (re)elaboran las biopolíticas que le dan forma a lo que en la matriz heterosexual se reconoce como "vida vivible" o, incluso, sencillamente, como "vida" o "humanidad."

Aunque presentes desde siempre y, como afirmó María Moreno, "en todas", históricamente, los afectos lesbianos –disidentes del orden falocéntrico y heteropatriarcal–, aparentan mantenerse como lo exterior o lo excluido del discurso: ocultos de la historia, en las sombras o en los márgenes, aparentemente invisibles, silenciados o borrados. Pero para el ojo indiscreto, para la mirada que cambia el

foco, las representaciones lesbianas se hacen rápidamente visibles, presentes y presente, en cualquier espacio que transitemos. De hecho, bastante se ha escrito sobre la invisibilidad lesbiana, sobre el modo encubierto que supo adquirir el afecto disidente para ingresar a la cultura. Pero este libro, en tanto apuesta crítica, da un paso más. La *epistemología del closet* (Kosofsky Sedwick 1991) ya no domina nuestra mirada; lo lesbiano ya no es más "punto ciego de la representación política" (Preciado 2009). Visto y reconocido, lo lesbiano es considerado ahora signo político: *locus* en el que se articulan y generan una serie de vínculos, afectos, deseos e identidades diferenciales; enclave donde se activan imaginaciones inesperadas; momento en el que los cuerpos tiemblan; no-lugar de ficciones políticas revoltosas e inquietantes; punto donde tiempos divergentes se tocan o superponen, donde lo imposible aparece cuestionando su propia aparición.

De cualquier modo, hay que reconocerlo: históricamente, la falta (en todas sus posibles variantes: silencio, secreto, ausencia, clandestinidad, enigma...) otorgó a lo lesbiano su forma y, simultáneamente, sus condiciones de acceso a la representación. Y en las escenas acá presentadas el silencio reaparece, aunque ya no en término de "el amor que no osa decir su nombre", ya no como el objeto inviable que alguna vez fue, ni como la sombra en el closet oscuro donde el deseo se esconde. De hecho, en algún artículo, como el de García Hermelo, se da cuenta del silencio que el patriarcado todavía quiere imponer a una voz que ahora no calla: la historia lesbiana no es ya una historia de palabras no intercambiadas. Es, por el contrario, un relato que implica voces y cuerpos, afectos y leyes.

La serie que presenta este libro retoma distintos momentos en que se rompe la relación entre l*o lesbiano* y la falta o la ausencia improductiva. Así, el silencio lesbiano que acá se escucha es el que aparece como contra-cara de la palabra. El del desacuerdo, el que habitado durante décadas estalla ahora en contra-gramaticas existenciales. Pero el que aparece, también, es el silencio de la pasión: el afecto entendido como momento en el que las palabras no alcanzan –porque se reconoce resto que se enfrenta a los relatos

sobre el amor y sus narrativas edípicas, o, quizás, sencillamente porque llegamos a ese punto en el que la literatura o la pasión se pliegan (o despliegan) en éxtasis.

Las escenas aquí presentadas amenazan, por un lado, la continuidad de los regímenes representativos. Dan lugar al momento en el que las que no tienen parte (Rancière 1996) hacen su aparición política, develando jerarquías instituidas, normas de circulación, distribución y sujeción. Es decir, develando y disputando ciertas formas de inteligibilidad establecida sobre el orden de lo sensible. Pero además, estas escenas desafían también los regímenes de representación construyendo o revelando otras formas de existir que subvierten los modos hegemónicos de la producción cultural de políticas afectivas, económicas, éticas, estéticas, textuales, sexuales o, incluso, científicas.

Por supuesto, no hay modo estable de definir *lo lesbiano*. Es más, no hay interés en definir los modos de una sexualidad y de un cuerpo. Por el contrario, se trata más bien de habitar la pregunta y, si se requiere, la contradicción o las ambigüedades. En este sentido, este libro retoma la pregunta que ya se hizo en *Ficciones lesbianas: Literatura y afectos en la cultura argentina* (Arnés 2016: 34), ligada a los modos en que los sentidos de lesbiana son siempre producidos o significados en con-textos específicos y generizados.

Como decíamos, los artículos aquí reunidos y las escenas lesbianas que ellos despliegan no buscan describir o definir sexualidades ni afectos. El eje son los movimientos, las transiciones y las relaciones, los cortes y las intervenciones que atraviesan las imaginaciones sobre nuestra sexualidad, sobre los modos o condiciones de nuestros afectos. Pero no solo los que la definen sino, sobre todo, los que la desafían, la incomodan o desacomodan. Porque, como señala Butler en su lectura de *El cuerpo lesbiano* (Wittig 1973), se trata, por un lado, de una labor política de desestabilización y destrucción de los discursos sobre la sexualidad hegemónica, y, por otro lado, de construir gramáticas de género alternativas y otras formas culturales y ficcionales que reorganicen cuerpos, sexualidades, afectos y pasiones sin apelar a las formas reguladoras de la matriz de género

(Butler 1990; Preciado 2005). De ahí que "lesbiana" pueda convertirse en una potencia subversiva, un interrogante potente, una pregunta que jamás podrá ser respondida de modo acabado.

La escena lesbiana se constituye, entonces, como amenaza de desestabilización del binarismo sexo-genérico que imprime el sistema moderno y hetero-patriarcal. Pero, además, tampoco puede dejar incólume a las "estructuras canónicas del deseo" (Arnés 2016:34-35): las ficciones estallan en reinvenciones de los afectos y presentan alternativas al eros hegemónico. Así, las escenas lesbianas resultan en pequeñas crisis ideológicas que apuntan hacia modos de vida diferenciales pero también alertan sobre convenciones de toda índole. Esas pequeñas crisis, podría pensarse, cobran cuerpo en el momento en que un orden recibido es reemplazado por un orden producido; en el momento en que se hace titubear (balbucear, trastabillar, oscilar, vacilar) la matriz (heterosexual) que articula y arrastra el resto de los sentidos. Por esto, más allá del interés crítico que las escenas aquí reunidas susciten, resultan fundamentales porque ofrecen mecanismos retóricos y estéticos teñidos de sentidos políticos.

Escenas lesbianas: miradas disidentes sobre la cultura

Este libro presenta un conjunto de escenas artificialmente cerrado que remiten a cortes, instantes cualquiera o privilegiados. Pero, como sostiene Deleuze (1994), por más cerrados que se encuentren los conjuntos, estos siempre van a tender hacia una apertura de orden temporal. Siempre van a dar lugar a un movimiento que no cesará nunca de (re)producirse. Así, cada escena aunque separada de la otra la toca, la roza y en ese derrame o desborde se produce la conmoción es decir, la lectura.

Las escenas lesbianas hablan de representaciones culturales, de literatura, activismos y teoría, de películas, aulas y revistas, de discursos sobre el amor y la pérdida, pero también presentan relatos sobre el éxito y el fracaso; sobre esos lugares de aparente silencio en los que el potencial de insurrección se construye sobre gramáticas y lógicas que no forman parte del sistema de normalidad heteropatriarcal (Llamas 1998:70-71). Podría pensarse, incluso, que

las escenas lesbianas se presentan –se hacen presente– como un aquí y un ahora de las *ficciones lesbianas* (Arnés 2016). Como lo que siempre estuvo, como lo que ahora se ve (o se lee).

Si, como sostienen muchas teóricas, la *aparición* fue la forma que tendió a tomar la figuración lesbiana en la cultura occidental –siempre desplazada, enigmática, singular, presencia de lo ausente, nunca del todo presente, imposible de asir–, en este libro se procura profundizar en el problema. Pero, como las mismas escenas desplegadas ponen en evidencia, no es que lo lesbiano (o la lesbiana) pertenezca, como sostiene Jagose (2002), siempre a otro lugar y tiempo (el pasado, la infancia o la leyenda) sino que su figura pone en evidencia que el tiempo se encuentra siempre fuera de quicio. Y es en ese resquicio que se abre, en ese instante en el que aparece la locura (si la locura se produce en la confrontación entre la pérdida de sentido y el orden), que se pueden encontrar otras formas de percepción y de encuentros. Es decir, otras imaginaciones, otras escenas. Pero vamos a darle la razón a Jagose en tanto que la lógica de la *aparición* –del *espectro*, en palabras de Derrida (1993)–, es siempre una crítica esencial a la presencialidad del presente y a la temporalidad lineal. Y es en esta problemática que ahonda el artículo de val flores.

"*Vivir en diferido*. El fracaso lésbico del tiempo" toma la forma de una reflexión afectiva, personal y poética. Pero es, también, un ensayo –en el doble sentido del término– filosófico. Una reflexión acerca del tiempo, esa ficción normativa que organiza el orden naturalizado de los cuerpos. La escena lesbiana se configura, aquí, sobre una irregularidad rítmica que se confronta a las narrativas homogéneas, evolutivas y productivas de la matriz heterosexual. Y, en este sentido, la conceptualización en torno a lo que flores llama las "temporalidades dañadas" que arrastra la no-heteronormatividad se asocia a los postulados de Halberstam (2011): no hay, para la disidencia sexual, narrativa (historia) triunfalista posible. Pero además retoma, abonando la serie teórica del no-lugar lesbiano, el silencio en tanto posibilidad de contra-narrativa: ocasión

de fuga del sistema capitalista y heteropatriarcal, forma de invención en el que pueden surgir placeres imprevistos y singularizantes.

Si en el artículo de flores no hay cita posible con la victoria, el artículo "El eros de Victoria Ocampo: apuntes desviados sobre deseos y escritura" se regodea en las "citas femeninas" de Victoria. Fijando la atención en los regímenes afectivos que presentan ciertas escenas relatadas en su *Autobiografía* y en la revista *Sur*, Laura Arnés sostiene que la autora, a través de su mirada, propone un régimen amoroso alternativo que es, también, un modo de conocimiento diferencial. En este sentido, la afectividad lesbiana aparecería en los textos como posible foco de disrupción y confusión no sólo del sistema de representación sino también de la lógica temporal genealógica. Pero, además, las ficciones apasionadas de Victoria Ocampo, su "salirse del género" (sexual y textual), llegarían, acorde a esta lectura, a poner en cuestión el sentido mismo de la *especie* y a proponer, en su lugar, formas nuevas de agenciamiento ligadas a un deseo, siempre productivo y desviado de las lógicas hetero-patriarcales.

Situado en una época cercana a las obras de Victoria Ocampo, el texto de Mariana Smaldone, articulando literatura y filosofía, se introduce en las genealogías lesbianas, a partir de un análisis de la recepción de Simone de Beauvoir en Argentina. Su interés radica, especificamente, en los modos en que la obra de Emma Barrandeguy despliega una diversidad de sexualidades, afectos y erotismos. Aquí, la desorientación rige frente e cualquier mandato sobre los géneros (sexuales o textuales) y reconfigura la cartografía de cuerpos, deseos y saberes. En otras palabras, lo que le interesa a Smaldone es la labor política de desestabilización y destrucción de los discursos de la sexualidad hegemónica que, desde la literatura y la poesía, Barrandeguy lleva adelante.

Por su parte, Silvina Abal, Camila Roccatagliata, Patricia Rotger y Silvina Sánchez toman como objeto a la literatura argentina contemporánea (Iosi Havilio, Dalia Rosetti y Patricia Kolesnicov, Cesar Aira, Gabriela Massuh, Gabriela Cabezón Cámara y Matilde Sanchez). A Camila le interesa salirse del concepto "ficción lesbiana"

(Arnés 2016) para pensar el corrimiento de "lo lesbiano" hacia una modalidad subversiva que se desplaza a través de las categorías de sexo y género y que, en ese andar, habilita otros modos de agenciamiento en torno a la contra-sexualidad (Preciado 2000). Así, como sostiene Judith Butler (1990), sería el placer producido desde categorías "inestables" el que sostiene la diversidad de prácticas erótico-afectivas y los modos desobedientes de repensar la sexualidad y sus posibles representaciones.

Rotger, en cambio, hace foco en una pregunta que apunta de lleno a los modos de la representación y su relación con lo político: "¿cómo cuenta la literatura nuestras historias lesbianas?." La cultura, en términos generales, ocupa un lugar central en su desarrollo argumentativo (el capitalismo, la crisis de 2001, el *bonzo* como figura de la precariedad y la resistencia, los discursos en torno a la justicia social pero también al amor –y sus modos de decir o de callar) y la lesbiana aparece allí como potencia de la revolución no solo sexual sino expresiva y política.

En este mismo sentido, en la escena lesbiana que presenta Silvina Sánchez el afecto disidente se vuelve crítica al neoliberalismo en tiempo de crisis. Con una propuesta antipatriarcal y contra-canónica las voces sexo-disidentes se delatan fundamentales en el trazado de un mapa cultural alternativo que se resiste a ser capturado por los dispositivos críticos del heteropatriarcado.

El texto de Silvana Abal "Estéticas del sexo y de algo parecido al amor en dos novelas argentinas" trabaja centralmente con *Opendoor* (Havilio, 2006) y *No es amor* (Kolesnicov, 2009). Sin embargo, lo lesbiano irrumpe, peformativamente, como inicio y cierre, en dos escenas pedagógicas, en tanto exigencia gramatical; como pregunta en torno a la posibilidad de expresión y de representación de un erotismo o una afectividad disidente en el marco de una cultural heterosexista. Así enmarcado, el artículo se pregunta, a partir de una lectura política de las novelas que las relaciona, de modo desviado, con dos fuertes tradiciones literarias –el *bildungsroman* y el melodrama–, qué ocurre con la *voz lesbiana*, siempre deseante, en textos donde la palabra "lesbiana" está prácticamente ausente.

Es la *voz lesbiana* la preocupación que mueve, también, al artículo de Ayelén M. Pampín. A partir del análisis de cierta zona de la obra poética de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, Pampín señala el modo en que la *enunciación lesbiana* se hace presente en la poesía latinoamericana de los años setenta, inscribiendo un punto de crisis y de reconfiguración del orden poético hegemónico que no intentaría sino ensayar otras formas de vida posible. Así, la escena lesbiana se arma, en este texto, sobre un "nosotras" que es alianza afectiva y política, amor, si se quiere, siempre configurado en la experiencia común. Así, desde la poesía, se abre un terreno de disputas sobre las condiciones históricas, materiales pero, también, filosóficas y afectivas.

Por otro lado, en la escena pedagógica presentada por Romina García Hermelo, el riesgo se hace presente cuando una docente propone la lectura de una novela (¿lesbiana?) que genera controversia y tensiones entre docentes, padres, madres y alumnxs. Esa apuesta literaria y política que hace la profesora es respondida con su suspensión sin goce de haberes más instrucción de sumario, bajo el argumento de que el material pedagógico elegido era "pornográfico" y "obsceno." En este marco, la autora indaga en los modos en que las ficciones lesbianas se constituyen como posibilidad de intervención política en la escuela, institución disciplinaria por excelencia, y arriesga que, para afrontar las inquietudes que trae el presente, se requiere, con urgencia, des-patriarcalizar y des-heterosexualizar la escuela y su currícula.

También pensando en las narrativas pedagógicas que nos ofrece la cultura en relación con el sexo y los afectos, Damián Martínez realiza un análisis de los cuentos infantiles y juveniles con protagonistas lesbianas publicados en los últimos años en Argentina. Pero al tiempo que reflexiona acerca de su potencia para construir nuevas ficciones sobre la familia y los deseos de la infancia, se pregunta por los riesgos que la inclusión y la normalización implican.

Agustina Noceti, por su parte, pone el ojo crítico en el modo que adquieren las representaciones lesbianas en los medios de comunicación y se detiene en *Fulanas* (2000-2001), una revista

orientada a "mujeres que aman a mujeres" que nació inmersa en un contexto de creciente visibilización de la comunidad LGBTIQ y sus reclamos. Allí, la autora procura analizar las modulaciones que adquieren las auto-figuraciones –siempre deseantes– y las formas diversas en que dialogan no sólo con estereotipos relativos a lo femenino –como la maternidad y el amor romántico– sino, también, con el feminismo.

En el campo de los estudios sobre el cine, María José Punte nos introduce en el mundo de la niña lesbiana y *queer*, estableciendo una serie de aportes teóricos ligados a la infancia sexo-disidente y la melancolía. Así, la escena lesbiana se mete de lleno en una lectura butleriana de la adaptación cinematográfica del famoso cuento de Silvina Ocampo, "Cornelia frente al espejo." Y, por último, en el texto de Atilio Rubino, la escena lesbiana se construye sobre la obra cinematográfica de Lucrecia Martel y propone una resignificación de la suciedad, la enfermedad y lo monstruoso en tanto claves para una lectura de la disidencia sexual en su cine. El texto insiste en que estos lugares devienen zonas de potencial sexo-disidente transformador: el monstruo –lesbiano– se constituiría, asi, en una tecnología narrativa opuesta a lo humano, heteropatriarcal y masculino.

***

Estas escenas lesbianas que se despliegan a continuación se constituyen como formas textuales multidireccionales; imbrican discursos de diversa índole y señalan hacia diversos campos culturales: de la literatura a la crítica o de la crítica y el activismo a la teoria... sólo por pensar algunas posibilidades del fluir de las mismas. En la textualidad que las recorre emergen como textos peligrosos (Wittig 1980): textos que habilitan pensar la cultura lesbiana y disidente como una "máquina de guerra perfecta" (Butler 1990) que dinamitan la hetero-norma, es decir, las estructuras universales y hegemónicas del heteropatriarcado capitalista.

Así, si *Ficciones lesbianas* (Arnés 2016) fue una "entrada posible" (tal vez, indispensable) para pensar ciertas zonas de la cultura invisibilizadas por la crítica, este libro se presenta, inscripto en la misma línea genealógica, como otra apuesta más en esa serie. Esta

instancia colectiva de voces críticas y vitales retoma la configuración de ese "mapa de entradas múltiples" que dibujan las ficciones lesbianas para abrirlo hacia otros campos, para dibujar otras coordenadas, para reflexionar acerca de otras figuraciones: ya no sería sólo la literatura el objeto del que se parte sino también, en palabras de de Lauretis, otras "tecnologías de género" (1987) como el cine, el campo editorial y educativo o los medios de comunicación.

Referencias bibliográficas:

Arnés, Laura A. (2016) *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.

Barthes, Roland (1980). *S/Z*, México: Siglo XXI.

(2008). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York: Routledge.

de Lauretis, Teresa (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo.* Madrid: Horas y Horas.

(2011). "Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future" en *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies,* vol. 17, Nº 2-3, pp. 243-263.

(1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press., 1987.

Derrida, Jacques (1993). *Espectros de Marx*, Madrid: Editorial Trotta.

Deleuze, Gilles (1994). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*; Buenos Aires: Paidos.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Etena cadencia.

Halberstam, Jack (2011). *Queer art of failure*, Durham/London: Duke University Press, 2011.

Jagose, Annemarie (2002). *Inconsequence: Lesbian Representation and the Logic of Sexual Sequence*, Nueva York: Cornell University Press.

Kosofsky Sedgwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*, Barcelona: Ediciones de la Tempestad.

Llamas, R. (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad."* Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.

Pál Pelbart, Peter (2009) *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Preciado, Paul B. (2009) "Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual" en Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, pp. 135-174.

(2005). "Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*" en Córdoba, David/Sáez, Javier/Vidarte, Paco. *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas.* Barcelona: Egales, pp. 111-132.

(2002) [2000] *Manifiesto contra-sexual.* Madrid: Opera Prima.

Rancière, Jacques (2009) *El desacuerdo*, Buenos Aires: Ediciones nueva visión.

1.* *IIEGE, UBA-CONICET*

** *CInIG, UNLP-CONICET*

Varios de los artículos publicados en este libro fueron presentados inicialmente (en versiones acotadas) en la mesa temática "Las ficciones lesbianas: representaciones culturales de la disidencia" (coordinada y comentada por Laura A. Arnés y Facundo N. Saxe) de las *XIII Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y VIII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género "Horizontes revolucionarios. Voces y cuerpos en conflicto"*(24 al 27 de julio del 2017), organizado por Instituto interdisciplinario de Estudios de Gènero (FFyL), UBA, Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA y la Cátedra de Géneros y Sexualidades de la Universidad Nacional de Quilmes. Agradecemos, a val flores, María José Punte y Agustina Noceti por sumarse a este libro colectivo.

Estéticas del sexo y de algo parecido al amor en dos novelas argentinas

Silvana Abal

Entre la palabra y el gesto

En una de las clases del Seminario *Ficciones degeneradas: sexualidades disidentes en la literatura latinoamericana y argentina*, dictado por Laura Arnés y Lucía de Leone en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, la obra de María Moreno *El affaire Skeffington* (2013) suscitó un interesante cuestionamiento sobre lo admitido y lo deseable. Una compañera discutía con Foucault (2013) sobre la necesidad de crear formas jurídicas que avalen las relaciones interpersonales que exceden la "normalidad" establecida. ¿Por qué tiene que haber una legalidad que rija los vínculos humanos? ¿Por qué buscar en el derecho una legitimación para algo que nos pertenece y que no debe ser atropellado por la burocracia? Junto a esos interrogantes, también se abrazaba la "propuesta" perlongheriana por des-identificarse, descansar en la indefinición, inventar "algo que no exija ser admitido" (Moreno 2013).

¿Los nombres para qué? Es verdad que los nombres cierran y aprietan y que la legitimación jurídica solo sistematiza lo que muchas veces se quiere a sí mismo como marginal; no obstante, es cierto también que la nominalización abre muchas posibilidades, como la censura y el castigo. Evitar el título, soslayar el "yo soy esto" no es siempre una bandera, una posición política voluntaria, sino que en ciertos contextos es un método de resguardo (para no alarmar y decir de supervivencia), porque decirse a sí mismo es exhibirse y toda exhibición se traduce en vulnerabilidad.

En el marco de este debate, propongo comentar dos novelas argentinas contemporáneas: *Opendoor* (2006) de Iosi Havilio y *No es amor* (2009) de Patricia Kolesnicov. Ambos textos están minados de escenas de sexo entre mujeres y, sin embargo, una única vez aparece

la palabra "lesbiana" en la obra de Kolesnicov y nunca en la de Havilio. Si pensásemos en términos de Agamben (2001), en las dos obras el lesbianismo es puro gesto, es lo mostrado, pero nunca lo dicho y ello puede sugerir que hay temor a la censura (familiar, social y/o política) y no bandera des-identificatoria, dado que los marcos espacio-temporales en los que se desarrollan las obras son prototípicamente complejos: *Opendoor* enmarca su historia en un pueblo pseudo-rural del último cordón del conurbano bonaerense, donde todas las camas descansan bajo un crucifijo, las travestis están fríamente contadas– "los dos travestis del pueblo" (78)– y el lugar recibe su nombre de una "colonia de alienados" que se multiplican con el tiempo. *No es amor*, por su parte, encuadra su relato en la democracia recién estrenada de Alfonsín, todavía amenazada por los levantamientos militares y el tradicional golpismo del *establishment*. Entonces, de un lado "pueblo chico, infierno grande" y del otro, un progresismo que se desmorona incipientemente, con las desapariciones forzadas no tan lejos como se quisiera.

En las dos obras, las protagonistas mantienen sus prácticas lesbianas en el ámbito del secreto, el rumor o la vergüenza y en el afán de explicar ese ocultamiento, este trabajo parte de la premisa de que el marco contextual no aporta las condiciones necesarias para poner en discurso esas relaciones, sino que, por el contrario, instiga a solaparlas.

Asimismo, evidenciar el conflicto de nominalización también funciona como un mecanismo metaficcional, puesto que nos permite reflexionar sobre los modos de representación estética de los vínculos sexo-afectivos entre mujeres y su relación con la literatura erótica, la novela sentimental y la pornografía.

La *buildungsroman* trunca

La contratapa de la novela de Havilio asume que la protagonista desea "mitigar la ausencia de su *novia*", pero el texto propiamente dicho nunca se maneja en esos términos, sino que Aída es la "amiga" (69), la "compañera de casa" (21) o la "chica que conoció en una fiesta" (18) la narradora-protagonista, que se mantiene siempre innominada. Aída desaparece y la protagonista se traslada a

Opendoor, en el partido de Luján, capital religiosa de Buenos Aires y cuna del "Hospital Interzonal Dr. Domingo Cabred." Estando en la ciudad, aunque no se nombren pareja amorosa, las mujeres viven juntas, salen juntas, *se muestran juntas* y ambas viven de forma independiente, con cierta autonomía económica y plena libertad de acción. En el conurbano profundo, la situación es otra: la protagonista se deja estar en la casa de Jaime, jardinero de la colonia psiquiátrica, "un amante bruto, sin recursos" (63) y un "viejo que se las sabe todas" (110) y se convierte en la "mujer de un hombre de campo" (126). Es una relación cómoda, "un matrimonio antiguo", donde a veces ella logra gozar en el sexo y encuentra en Jaime cierta ternura que la convence– "volví a decirme que pese a todo era un buen hombre y si quería todavía podía enamorarme de él" (143)-. La pasión no rige el vínculo entre ellos, sino que hay una voluntad racional por parte de la protagonista de quedarse con él, primero porque no tiene casa ni trabajo con qué vivir, y luego porque necesita una base legal para una relación que sí se fundamenta en la locura lujuriosa y prohibida, esa con Eloísa, "una pendeja perversa y hermosa" (112), que la busca, la instiga y se convierte en una suerte de alumna sexual: "Entonces me doy vuelta, y le agarro la cabeza tan fuerte que yo misma me sorprendo y la hundo entre mis piernas. Se paraliza un poco, la *guío*, le *enseño*. *Aprende* rápido, y *practica* el resto de la noche, hasta que aclara" (127. El resaltado es mío). Toda esta cita se mueve en términos pedagógicos y convierte el sexo entre mujeres en un campo de conocimiento: la protagonista es enseñante y Eloísa alumna.

En primera instancia, la narradora podría encontrarse –si tenemos en cuenta las bases legales que se ocupan de regir los cuerpos sexuados– en una situación de estupro, pues una mujer que se supone adulta (aunque no indica su edad) "se muere por tocar a una nena" (88) –con "las tetitas que apenas le nacen" (79)–, recién llegada a la pubertad, criada por una familia católica y pueblerina. No obstante, conforme avanza la historia, esa misma nena adopta el papel contrario, pues ejerce sobre la protagonista un poder sexual violento:

> Ya no tengo puestos los pantalones, tampoco la bombacha. Estoy por abrir los ojos, pero Eloísa no me da tiempo, me moja con la lengua esos huecos que se esconden entre la concha y el inicio de las piernas (…) está convirtiéndose en una experta. Entonces sigue, más frenética que antes y yo que pensé que no se podía. Abro los ojos y acabo aullando como una loca. (152).

El aprendizaje se completa exitosamente y se supera a la maestra en el plano sexual, pues Eloísa es acreedora del placer. En ciertas ocasiones, ese placer es activado sin un primer consenso, pues los encuentros comienzan –como en la cita precedente– con la protagonista dormida, drogada o desprevenida y el orgasmo aparece casi como un final impuesto e inevitable.

Sin embargo, lo que no logra habilitar la protagonista "citadina" es la puesta en discurso de esa relación, que queda silenciada por ellas (pues lo único que se dice es el goce en el grito) y por los otros, dado que Jaime, al encontrarlas desnudas y en la cama, solo articula un reclamo insólito: "No quiero que te *juntes* más con esa chica, la del almacén. *Esas chicas* traen líos." (129. El énfasis es mío). El sintagma está plagado de eufemismos, pues "no te juntes" debe interpretarse como "no tengas sexo con" y "esas chicas" es más indescifrable: puede ser esas chicas que se drogan con ketamina, esas chicas que parecen inocentes, esas chicas que se acuestan con otras chicas. Lo lesbiano, sea o no una identidad, es indecible para el hombre de campo e inmostrable para las mujeres de campo y, en palabras de Monique Wittig (1992), ocupa el lugar de la inexistencia discursiva, porque al no poder ser dicho en los términos del discurso heterosexista y escapar a la lógica de opresión patriarcal se ve relegado al plano del silencio y la negación.

Entonces, en tanto *buildungsroman*, *Opendoor* queda trunca: la protagonista "forma" a una adolescente-que hasta conocerla sólo había tenido experiencias con varones– en la práctica sexual lésbica y consigue "perfeccionarla", pero la relación es vivida a escondidas, bajo el amparo de los vínculos heteronormados que ambas mujeres han establecido por costumbre, necesidad o aburrimiento. La narradora incentiva la curiosidad y el desenfreno pero es incapaz, al igual que su "alumna", de transportar esos elementos privados al plano de lo público y de territorializar, en cierta medida, el único

lazo que ha entablado movida por una pulsión patética y no por una decisión racionalizada.

El melodrama anacrónico

Patricia Kolesnicov, la autora de *No es amor*, afirma en una entrevista: "Primero pensé que no me iba a dar el cuero para publicar una novela con mucho sexo lésbico, que era la que quería escribir. No la consideraba como una novela a publicar, sino más bien un ejercicio. Después [crecí] y ya no parecía tan terrible." (2017). Podía ser terrible escribir y leer sobre sexo entre mujeres en el año 2000 porque el país no estaba preparado culturalmente; asimismo, podía ser terrible que dos mujeres tuvieran una relación amorosa en la década del ochenta, que es el tiempo en que se enmarca la novela.

"Si no es amor, es porque algo está mal" (159), afirma uno de los personajes de la obra. Y sí, lo que está mal es que la noción de amor romántico y de familia nacieron y crecieron en el marco de una sociedad regida por la heteronormatividad y utilizarlas para nombrar la relación entre mujeres resulta si no imposible, por lo menos incómodo, dado que los imaginarios amorosos populares se mueven en términos binarios heterosexuales: el príncipe azul y la doncella en apuros, el galán y la chica de pueblo, el joven inocente y la mujer experimentada.

Florencia Kraft y María Gabay, protagonistas de esta ficción que puede inscribirse dentro del género melodramático, repiten hasta el hartazgo: "No hablemos de amor, porque esto no es amor" (136). ¿Entonces qué es? El problema con el nombre parece originarse llanamente en el género, dado que los personajes no pueden discursivizar su vínculo porque es impropio respecto de la tradición social. No obstante, también hay una impropiedad orgánica de la relación, pues si bien la autora clasifica los personajes como "quien ama más" y "quien ama menos", las figuras no son arquetípicas y aparentan representar identidades históricamente distintas.

Daniel Link (2005) señala que todo melodrama verdadero articula una historia de amor imposible y una historia familiar, que cifra también una identidad política y de clase. No es novedoso que las historias de los protagonistas sean diametralmente distintas, porque

muchas veces es esa diferencia la que origina la imposibilidad amorosa; pero sí es relevante que en *No es amor* los personajes tienen identidades que parecen haberse forjado en momentos históricos diferentes. Florencia, por un lado, engendra una personalidad folletinesca sentimental: sentada frente al teléfono, esperando llamadas que no llegan, sin poder pensar, dormir ni comer, muriendo de algo que no es amor, pero se siente como sí. Al mismo tiempo, encarna la figura de la militante e intelectual orgánica de la nueva democracia, que parece caerse a pedazos apenas comenzada. Así, representa el idealismo decepcionado que anhela revivirse en un viaje por Francia y que tornará a la protagonista aún más decimonónica. María, por otra parte, emerge como estandarte de la vanguardia: así como pretende revolucionar la ciencia trastocando el campo –que supo ser el núcleo de la nación conservadora moderna–, también pretende sexualizar su cuerpo angelical por mano y boca de una mujer, aunque eso no constituya una identidad sexual "integral", sino una mera experimentación.

Entonces, en principio, la relación parece una colisión de épocas, que hace más compleja la decibilidad. Sin embargo, el "vanguardismo" de María se borronea por la tradición familiar de la que precede: es hija de un "golpista ricachón" (21), ultra católico y partidario de las "buenas costumbres" y ella, "como todos", quiere enamorarse y formar una familia, que final y casualmente, estará encabezada por un hombre tranquilo y correcto y no por Florencia, que debe ser solo un dato picante y nunca un estado civil.

Así, el personaje de María es el que puede considerarse "postmoderno" –una característica que, siguiendo a Lyotard (1991), puede entenderse como un abandono de los moldes, los criterios de definición y la coherencia orgánica– dado que no necesita categorizarse a sí misma por lo que hace: se acuesta con una mujer, pero no es lesbiana; tiene relaciones paralelas a su compromiso, pero no es infiel; puede ser una científica tempranamente exitosa y al mismo tiempo encarnar el estereotipo sexista de "rubia linda." Todo en ella se justifica y relativiza en la pulsión de placer y experimentación. Sin embargo, es también quien se enmarca en lo

que Eve Kosofsky Sedgwick (1990) denomina "pedagogía del closet": un discurso moralizante heteronormativo que obstruye el flujo de identidades sexuales disidentes. Y a ello se suma la construcción estereotípica de la imagen física de María, afín a los patrones de belleza hegemónicos: rubia, despampanante y al borde de la anorexia. Frente a ella, el cuerpo de Florencia que está atravesado por la violencia de las cicatrices que le dejó un nacimiento como ser no normado, puesto que llegó al mundo pegada al cuerpo de su hermana siamesa.

Al igual que en *Opendoor*, el sexo es proliferante en la obra de Kolesnicov y también hay una configuración clara de maestra/alumna en cuanto al placer físico disidente: Florencia sabe exactamente qué hacer con el cuerpo de María, mientras que esta es torpe y sexualmente frustrante, aunque es capaz de "volver loco" (126) a un hombre.

Inversamente, en el aspecto sentimental de la relación, María posee todo el dominio y Florencia queda subyugada por sus prerrogativas, que consisten esencialmente en silenciar e invisibilizar la relación. Ahora bien, aunque el "buen sexo" no devenga en "buen querer", el plano carnal es el que domina la sociabilidad entre las mujeres y es también un término definitorio de lo emocional: "contra tu voluntad y contra tu odio, cuando te toco estás enamorada. Pero acabamos. Y me convierto en calabaza." (162). Así, el romance se clausura en el orgasmo y revive con el deseo, cíclicamente.

Sexo sí, amor no

Permitiéndome cierto desliz, me resulta pertinente citar un relato de la vida cotidiana que funciona en paralelo con el conflicto que muestran las novelas abordadas: soy docente en la escuela secundaria y hace unos días, mientras realizaba un ejercicio de debate con alumnos de quinto año, surgió la discusión sobre el amor y les comenté la existencia de la novela de Kolesnicov, resaltando su título y su argumento. Los estudiantes pensaron unos minutos y un varón, entre la vergüenza y el cancherismo, me respondió que para "Ellos" (los hombres) el sexo entre mujeres no tenía nada que ver con si eran o no lesbianas, sino que formaba parte de un juego que

debía ser atractivo para el hombre y que estaba dirigido a "Él", puramente. Una estudiante, por otro lado, dijo que su "problema" con las lesbianas y los *gays* no era que estuviesen enamorados, sino que pensaran que podían comportarse igual que si fuesen un varón y una mujer porque, claramente, los roles no eran iguales ni parecidos y por eso el título de la novela le resultaba adecuado, aunque había "ciertos casos" que funcionaban "con normalidad", pero le parecían inentendibles. "Hay mujeres que parecen hombres y salen con chicas muy femeninas, entonces ahí se parece a lo que estamos acostumbrados", dijo Camila, mi alumna. Sin embargo, había algo que la incomodaba en esa aparente normalidad y es que no comprendía por qué alguien que "gusta de las mujeres" quiere salir con "un marimacho."

Del mismo modo en que Roland Barthes (1998) señala que "Históricamente, el discurso de la ausencia amorosa lo pronuncia siempre la Mujer" (45), muchos estudiantes coincidieron en que la "normalidad" de una pareja consiste en que la mujer sea demandante, satisfecha en sus gustos y protegida de cualquier riesgo que la amenace; sin embargo, indicaron también que la figura femenina tiende a encarnar al sujeto abandonado y sufriente. Debido a esta división maniquea entre femenino y masculino, muchos no entendían cómo esa situación se resuelve en una pareja homosexual, hasta que Sebastián –otro estudiante– intervino y afirmó que no había nada que resolver, porque la existencia de roles femeninos y masculinos asignados en el vínculo amoroso formaban parte de un estereotipo y no de una verdad absoluta e inquebrantable. A pesar de la lucidez del comentario, la mayor parte del curso no quedó conforme y concordó en que el título de Kolesnicov era la mejor opción para denominar una relación entre mujeres. A su vez, muchas estudiantes afirmaron que les gustaría leer algún libro que planteara esa situación, porque al buscar un ejemplo televisivo o literario adecuado para llevar adelante la discusión, no lo encontraron.

El episodio, con todo lo revulsivo que porta, es interesante en tanto comprime la doble faz del conflicto representacional: el sexo lésbico

ha sido, en cierta medida, territorializado por el discurso pornográfico machista, tornándolo un espectáculo masturbatorio hecho para varones, mientras que las relaciones sentimentales de la disidencia no tienen, aún en las generaciones más jóvenes, un espacio en la "realidad amorosa", porque tampoco tienen un lugar ganado en los medios que contribuyen en la construcción de los imaginarios adolescentes.[2]

Entonces, hacer novelas "llenas de sexo lésbico", como deseaba Patricia Kolesnicov, no es solo generar mecanismos de excitación carnal, sino poner en evidencia que el imaginario y la terminología heteronormativos alcanzan, relativamente, para narrar escenas de sexo oral o penetración, pero no para nombrar los vínculos emocionales. Así, en las obras trabajadas, las mujeres pueden ser sujetos sexuados, porque el sexo es, históricamente, parte de la vida íntima y pudorosa; pero no pueden emerger como sujetos emocionales reconocidos, dado que ello supone una autoafirmación que puede resultar peligrosa en los contextos complejos que construyen los textos y, además, requiere la configuración de una terminología que desborde las categorías estáticas del discurso amoroso tradicional.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio (2001). "Forma-de-vida" en *Medios sin fin*. *Notas sobre política*. Valencia: Pre-Textos.

Barthes, Roland (1998). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI.

Cabral, Mauro (2008, 4 de enero). "No Saber– acerca de XXY" disponible en www.clam.org.br/destaque/conteudo

Foucault, Michel (2013). *La inquietud por la verdad*. Bs. As.: Siglo XXI.

Havilio, Iosi (2014). *Opendoor*. Bs. As.: Entropía.

Kolesnicov, Patricia. (2009) *No es amor*. Bs. As.: Suma de Letras.

(2017, 5 de mayo). "¿Quién dijo que la sexualidad es una sola cosa?" disponible en www.infobae.com/grandes libros/patriciakolesnicov

Link, Daniel (2005). *Clases. Literatura y disidencia*. Bs.As.: Norma.

Lyotard, Jean-François (1991). *La condición posmoderna*. Bs. As.: Cátedra.

Moreno, María (2013). *El affaire Skeffington.* Bs. As.: Mansalva.

Sedgwick, Eve (1990). *Epistemología del armario.* Barcelona: Ediciones de La Tempestad.

Wittig, Monique (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos.* Madrid: Egales.

---

2. Pienso, por ejemplo, en la denominada literatura juvenil, una categoría que contiene novelas que ponen de manifiesto la cuestión de la disidencia, como es el caso de la reciente obras de Kolesnicov *Me enamoré de una vegetariana* (2017). Sin embargo, aún siguen siendo una minoría y son blanco fácil de las pequeñas censuras curriculares a las que recurren directivos, inspectores, familias y, desafortunadamente, docentes de la escuela secundaria.

El eros de Victoria Ocampo: apuntes desviados sobre deseos y escritura

*Laura A. Arnes**

La criaron bien, por eso ahora deseaba vivir mal.
María Moreno, *El affair Skeffington*.

Un lenguaje que no sustituya al cuerpo a cuerpo,como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en "corporal."
Luce Irigaray, *El cuerpo a cuerpo con la madre*

En el segundo tomo de su *Autobiografía*, ese en el que relata fragmentos de su adolescencia, Victoria Ocampo explicaba: "Siempre me fascinó la belleza femenina, pero el lesbianismo ha sido una tentación o una comarca desconocida para mí. El hombre fue mi patria." (1980:39). En el siguiente tomo repite esa primera afirmación con una leve, pero no menor, variación: "El lesbianismo (a pesar de mi emoción ante la belleza femenina) fue siempre ajeno a mi naturaleza. Desde la infancia me enamoraba de los rostros y poco importaba el sexo. Pero era un enamoramiento especial, de orden estético, creo." (1981:125). Y unos pocos años antes, en la revista *Sur*, haciendo eco de unas palabras de Virginia Woolf, ya había reflexionado: "Pronostico que me atacarán como feminista y hasta insinuarán que soy sáfica... Dudo que me importe demasiado." (1971:6).

Desde Platón o quizás, incluso, desde Safo (y nombro a Safo porque es en su tradición que las mujeres escriben y piensan y miran), la contemplación de la belleza no es solo condición necesaria para el advenimiento del eros sino que es parte fundamental del conocimiento. Podría decirse, incluso, que en la genealogía occidental, el amor logra su plenitud en la contemplación, que es siempre, y al mismo tiempo, posesión de la verdad. O, como sugieren Deleuze o Barthes en un giro más contemporáneo, enamorarse querría decir sensibilizarnos a los signos que la otra

persona emite; hacer de ellos no sólo un aprendizaje sino una instancia promotora de obra.

En esta línea, entonces, quiero proponer que Victoria Ocampo, violentando el mandato patriarcal a ser objeto, fija, a través de su mirada, un régimen amoroso alternativo que es también un modo de conocimiento diferencial. Sus ojos provocan una redistribución de afectos y sentidos y, en su mismo contemplar, delinean políticas estéticas y afectivas pero también éticas. Porque si bien Ariel Schettini (2008: s/p) sostiene, leyendo a Pizarnik, que los argumentos estéticos comienzan donde termina la moral y la política, yo creo que es justamente ahí donde la moral y la política comienzan.

Sabemos que la diferencia sexual de los cuerpos sexuados y sexualizados (pero, por qué no, también del cuerpo literario) se establece como producto de un proceso de organización que centra la mirada, que vuelve visibles y significantes ciertas formas y no otras, que posibilita ciertos afectos, ciertos contactos y no otros. Pero en el caso de Ocampo, la mirada, que también podría pensarse en términos de potencia libidinizante, produce desbordes y excesos y, al mismo tiempo, des-organiza ciertas zonas de los cuerpos sociales y culturales.

En tanto que la mirada se sostiene sobre las diferencias de poder (lo que se sabe –lo que se conoce, lo que se cree– afecta lo que se ve), plantear la posibilidad o el matiz de una *afectividad lesbiana* en la mirada de Ocampo implica no solo proponer un posible foco de disrupción y confusión en el sistema de representación sino, también, dar cuenta de los modos en que esta percepción diferencial moldea formas de visibilidad que, en palabras de Rancière (2006:2), reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común. Pero además, podría pensarse el modo en que estas fugas que los ojos señalan produjeron pliegues, resquicios y escapes en la propuesta de la revista *Sur*.

Lo que mueve mi interés, entonces, es la intuición de que, tal vez, si los hombres fueron la patria de Victoria, las mujeres fueron su exilio. Un espacio de huida de la sociedad patriarcal en el que se configuraron otras expresiones y otras formas de los afectos y del

conocimiento; donde el eros si no excluía el principio masculino, por lo menos, lo desviaba; un espacio en el que es posible encontrar un sistema de citas (en los dos términos de la palabra) que tal vez abran otro recorrido en nuestra historia intelectual; una zona de nuestra cultura en la que se produjo un intercambio de miradas diferenciales que se plasmaron en publicaciones, epístolas y traducciones. Estos textos, podría decirse, se preocuparon por evidenciar diversos modos en los que se construye el patrón de lo humano sobre la matriz de una masculinidad privilegiada pero, además, desafiaron ciertas ausencias y hasta los protocolos de representación que las ficciones generizadas hegemónicas brindaban.

Pero insisto: cuando digo "afectividad lesbiana" no es la sexualidad de Ocampo lo que mueve mi curiosidad. Es, más bien, una preocupación por ciertas relaciones y desplazamientos afectivos que, captados en imágenes literarias (en ficciones) dan forma a cuerpos, tal vez, no recuperables por una economía libidinal falogocéntrica e, incluso, configuran cierta zona de un *corpus* que Victoria preferirió recorrer, traducir o publicar.

Indudablemente, una huella cargada de afectividad –de pasiones y de palabras– centellea alrededor de la figura de Ocampo. Una serie de nombres a su alrededor llaman la atención: Gabriela Mistral, Palma Guillén, Doris Dana, Teresa de la parra, Lydia Cabrera, Maria de Maeztu, Victoria Kent, Louise Crane, Elizabeth Bishop, Virginia Woolf, Vita Sackville-West. Una serie de textos –cartas personales, testimonios, ensayos, respuestas, conferencias y su *Autobiografía*– permiten pensar ciertos modos de producción de referencia y de sentidos que requieren, en el caso de Victoria, de la construcción de una "mirada admirada" –como diría la protagonista, tal vez jorobada, tal vez bisexual, del cuento "El disfraz"[3]– que se fuga de la clasificación y construye, a su vez, figuras que desestabilizan las estructuras canónicas del deseo. Una mirada encantada y "hambrienta" –como la misma Ocampo la describe frente a Virginia Woolf– que se detiene una y otra vez sobre rostros femeninos y que aferrada al deseo (de belleza, de escritura, de inteligencia) se reformula en producción expresiva. "Descubrí /que el hambre– era el

modo/ de las personas que espían por las ventanas/ y que el entrar–se lo lleva", decía en sintonía Emily Dickinson,[4] otra poeta de afectos descentrados, traducida por Silvina.[5]

La pasión que es contemplación

En la *Autobiografía* de Victoria Ocampo, el eros aparece, siempre y ante todo, como un desborde o, en palabras de Pascal Quignard (2005), como una historia que busca darle sentido al azar de un arrebato. La afectividad lesbiana de la narradora fija al eros tal como se le aparece: no hay reivindicación más allá de eso. Es decir, pone al descubierto un estado afectivo. En ese instante que no tambalea bajo la presión del afecto sino que se detiene en una imagen, en un fulgor, en un cuerpo, Victoria abre el lenguaje a la metáfora y a tropos amorosos cristalizados al tiempo que sus palabras se tiñen de afectos impropios e inapropiables:

> En Martinez, en una casa rodeada de jardín (…) vivían dos parientas nuestras (…) de una belleza perfecta: María Florentina y Lita. (…). Yo prefería a Lita y hubiese pasado horas enteras contemplándola (…). Para mi era diferente de las demás y sólo comparable con las diosas de la mitología. Su olor era delicioso (…). Yo hubiese querido decirle: "No sabés lo linda que sos. *Sos lo más lindo que he visto en el mundo*." Pero ni que pensarlo (…). *No me sentía con derecho a mirarla como tenía ganas.* (1979:132. El resaltado es mío).

y continúa:

> Lita se paseó por el jardín conmigo. Si Venus (estabamos en plena era mitológica) hubiese bajado del Olimpo y la Virgen María del cielo para complacerme, no hubiera sentido más emoción. Al pasar junto a un rosal, quiso cortar una rosa para mí. Veo su gesto, su cabeza inclinada y su pollera que se enganchó en unas espinas. Paralizada por el espectáculo ni atiné a librarla del traicionero rosal. Con reverencia hubiese tocado el ruedo de esa pollera beige y me hubiese pinchado los dedos desenganchándola. *Hubiese querido detener el sol (…), inmovilizar el tiempo y que Lita se quedara siglos cortando una rosa, y yo siglos mirándola cortarla (...). Puse mi rosa en el libro de misa. Estas cosas no eran terrenales.* (1979:134. El resaltado es mío.).

En este relato lo que se pone en acción es la experiencia del eros, el alcance del deseo: bello (en cuanto a su objeto) e infinito (en el tiempo). Así, la mirada de Ocampo-niña sustrae a quien desea y admira de lo familiar y la convierte en expresión de otro mundo (im)posible. El afecto se construye, entonces, en ese intervalo entre alcanzar y aferrar, entre una mirada y su no-devolución y, por

supuesto, en el borde de la carne. Victoria queda anclada en su propio anhelo entre tocar y no tocar. Pero es que, justamente, en ese margen, en espacio intermedio, en ese movimiento suspendido, justamente ahí, es que se encuentra el placer. Es decir, el saber. De hecho, en una línea de "El pecado mortal" (1961), ese cuento de Silvina Ocampo que relata el despertar sexual de una niña, una relación de estupro –otra de las formas desviadas del afecto– y donde "haber mirado" aparece como el mayor problema, la autora parece dialogar con su hermana: "Los símbolos de la pureza y el misticismo son a veces más afrodisíacos que las fotografías o que los cuentos pornográficos (…). Con una flor roja llamada plumerito (…), con el libro de misa de tapas blancas, conociste en aquel tiempo el placer –diré– del amor (…)." (2007:444).

Pero volviendo a la *Autobiografía*, en ese haber mirado lo prohibido, en la aparición de ese deseo al que no se tiene derecho, el relato de Victoria se enfrenta al tiempo no sólo porque finalmente vence a la fluidez temida plasmándose para siempre en letra, sino en el sentido que confronta a su propio tiempo, lo reconoce y lo desafía. Sin escándalo, como Victoria seguramente prefería, este ojear no azaroso y elocuente –de mujer a mujer, podría decirse– amplifica la capacidad escopofílica de la literatura y delinea los contornos de un cuerpo imaginario (el de ella o el de la otra e, incluso, el de la literatura) que perfora la norma y la expectativa y que solo adquiere materialidad al ser convertido en escritura. Porque tanto la imaginación como la escritura, en tanto sitios donde Lita no está, solo pueden configurarse como resquicios de desposesión. Y, sin embargo, cada imagen, cada trozo de ficción, dialoga, y al mismo tiempo desvía, los saberes y los lenguajes propios de su tiempo: los del amor, los de la mitología, los del deseo.

Consciente y crítica de las normas genérico-sexuales, ya en las primeras páginas de ese primer tomo Ocampo había escrito: "Tenemos un juego nuevo de costumbres, de ideas, de prejuicios, de tabúes, aunque nos halague creer que nos hemos librado de ellos sin reemplazarlos." (1979:13). Y continúa, refiriéndose a las generaciones anteriores: "Aquellos hombres y aquellas mujeres (…) han vivido su

hora de acuerdo con su conciencia. Yo vivo de acuerdo a la mía, sin figurarme que una vale más que la otra (...). Y viviendo mi sueño traté de justificar mi vida. Casi diría de hacérmela perdonar." (1979:15). Muchos años después, en una ficción autobiográfica, en una novela que también se puede ubicar en la tradición memorialista nacional y que re-escribe la historia sobre un tejido erótico-sentimental disidente, Emma Barrandeguy cita a Ocampo sin citarla, es decir, evoca un cuerpo y una letra ausentes: "Toda mi tarea literaria no tenía, pues, otro movil que verme mejor, perdonarme, hacerme perdonar, aceptarme, hacerme aceptar" (2002:43). Y en ese mismo gesto de citar, se superponen ficciones y se establece una genealogía de textos, cuerpos y afectos desviados.

Dicen que en el deseo siempre hay tres

Si creemos que imaginación, deseo y pasión son inseparables dado que la función de la primera es brindar imagenes del objeto deseado como deseable, hay un detalle en la *Autobiografía* que no se puede pasar por alto. Son dos los amores de Victoria a los que dedica decenas de páginas: L.G.F, un joven de quien la pequeña Victoria estaba enamorada y a quien tenía prohibido ver (la saludaba desde la vereda bajo su balcón y le dejaba rositas) y J. el gran amor de Victoria, también prohibido, a quien conoció después de casada.

Pascal Quignard (2005:33) propone que detrás de una pintura antigua siempre hay un libro o, al menos, un relato condensado como instante ético. En este caso es al revés: detrás de los relatos de Victoria lo que hay es un retrato que condensa un instante ético pero, sobre todo, afectivo. Para quien ama, en general, pero para Victoria en particular, en el rostro se cifra la belleza de las personas. Llamativamente, en la imagineria de la autora, estos dos rostros amados se superponen con otros dos: el de Juana de Arco (más heroína que santa, a su criterio) y el de Virginia Woolf. Así, frente a la voz que narra, el cuerpo se contruye como o en un cuerpo otro. En este sentido interesa leer los modos en que el régimen escópico de la mirada desviada dibuja cuerpos epistémicos y visuales diferenciales que, de un modo u otro, fisuran o violentan esa otra mirada

panóptica y vigilante (falogocéntrica y hetero-normativa) que nunca cesa su control:

> Había descubierto una fotografía de una estatua de Juana de Arco con la cara de LGF. La tenía en tarjeta postal. En vista del extraordinario parecido, le pedí a una prima, que estaba en París, que me consiguiera una fotografía de tamaño mayor. Cuando llegó, me inquieté bastante. Creí que era imposible no ver a quien se parecía y descubrir la razón oculta de mi fervor por este personaje histórico. *Pero nadie había mirado a LGF como lo había mirado yo* (…). Pude, a vista y paciencia de los mayores, colocar ese *verdadero* retrato de LGF en mi dormitorio. (1971:165).

Los ojos de Victoria se desvían hacia un lugar inesperado, hacia una figura histórica, mística y mítica que, al igual que el Orlando de Woolf, atravesó géneros y órdenes establecidos. Así, ese *verdadero retrato* no es sino una ficción –su ficción apasionada– o, como diría Monique Wittig, la ficción que la valida y le permite un tímido desvío de la hetero-normatividad establecida.

Pero volviendo al otro rostro. En el tercer tomo, después de describir las alteraciones en la percepción temporal y en su propio rostro que produce la mirada de J, resume: "La arquitectura de su cara era de una sorprendente belleza que no he vuelto a encontrar hasta conocer a Virginia Woolf." (1981:20). Escribir sobre el rostro de Virginia, ese rostro que más tarde – a pedido de Victoria– la fotógrafa lesbiana Giselle Freund congeló en otro instante afectivo, le implicó a Victoria decenas de páginas. En "Virginia Woolf, Orlando y Cia.", un artículo publicado en *Sur* en 1937, Victoria relata: "Les contaré cómo vi ese rostro por primera vez (…). De pronto oí su nombre y el mío pronunciados por un amigo, *y al volver la cabeza hacia esa voz, el rostro maravilloso ya estaba vuelto hacia el mío.*" (1937:60). Ese rostro maravilloso, extraordinario y admirable, mueve el deseo de Ocampo, su escritura. A partir del momento en que Virginia se cruza en su camino, la escritura de Victoria se funda en esa figura arrobadora que saca a Victoria de sí y la reubica. Los códigos textuales propios del discurso amoroso, nuevamente, se repiten:

> La vi. Y más de una vez, para mayor felicidad mía. A menudo, después del frío brumoso de la calle, entré yo en el "confort" de ese cuarto y sobre todo de esa presencia. Pues en cuanto Virginia estaba allí, lo demás desaparecía (…). Virginia es tan capaz de hablar maravillosamente como de escribir maravillosamente. Con

> esto les estoy confesando que yo no podía, sin esfuerzo, irme de su lado (…). En esta casa todo se me aparecía a la vez como irreal y como lleno de la más sustancial realidad (…). Miro a Virginia (…) como el poeta cuando ha encontrado un verso capaz por sí solo de llenar un poema. (1937:63-67).

Lo que queda claro al leer a Ocampo es que escribe siempre acerca de lo que la apasiona, de lo que desea. Y aunque su pasión siempre está ligada a una persona no puede sino renovarse en producción expresiva; solo puede ser saciada a fuerza de irrealidad, de ficción. Es así que su escritura, en un gesto que casi sin querer es afirmación sobre la literatura, se sostiene sobre el hecho de que el deseo (como la memoria, como la escritura) se construye en esa intersección entre presencia y ausencia que da lugar a un reconocimiento imaginario. Es decir, trae a la luz la circunstancia de que el deseo –como la literatura– se construye en una tensión constante entre lo ficcional y lo referencial que no puede (ni intenta) ser resuelta.

La pasión tiene cuerpo de sirena

A pesar del compromiso de Ocampo ligado a los derechos de las mujeres[6] y a pesar de la extensa red feminista y lesbiana que tejió a lo largo de más de tres décadas, recién en el año 1971 edita el número bi-anual de *Sur* "La mujer." Este número está dedicado a su antepasada guaraní Agueda y a su amiga inglesa Virgina Woolf. Un retrato de cada una abre el número. Pero además, en el prólogo, agradece a Sylvia Beach –"aquella norteamericana que tenía una librería en la *Rive Gauche* (Paris)" (1971:7)– el haberla introducido en las lecturas de Virginia Woolf.

En la *Rive gauche* se celebraban, en el París de principios del siglo XX, los cénaculos de las lesbianas y bisexuales feministas. Por supuesto, Sylvia Beach era parte de esta comunidad. También lo habían sido Anna de Noialles, Collette, Freund y Gertrude Stein entre muchas otras (aunque solo éstas tienen su momento en *Sur*). Pero, además, Sylvia Beach, dueña de la *Shakespeare and Company* y primera editora del *Ulises*, fue también pareja de Adrienne Monnier, propietaria *La Maison des Amis des Livres.* Y esta última fue la responsable del encuentro entre Victoria Ocampo y Virginia Woolf.

Años después, en el prólogo del número "La mujer'", una Victoria madura relata esos primeros encuentros y los tiñe de sentidos bastante diferentes a los presentados en los textos citados en el apartado anterior:

> Ella [Virginia] no era una persona de fácil acceso. Mi procedencia de un país lejano en el que abundan las mariposas (así veía a la Argentina, dato que habría recogido, sospecho, de un libro de Darwin) me resultó utilísimo (...). Recordé oportunamente que Darwin, cuando se encontró entre mujeres de Buenos Aires escribió: ."... al principio me sorprendí tanto como si me encontrara ante un grupo de *sirenas*. *No les podía quitar los ojos de encima*." Digo que lo recordé oportunamente porque me puse, para ir a comer a la casa de los Woolf, un traje bordado con medias lunas de lentejuelas plateadas y doradas, *lo más aproximado a las escamas que corresponden a la mitad pez de toda sirena respetable*. *Fuera de las lentejuelas en nada podía darle yo a Virginia la idea de que sentaba a su mesa un animal fabuloso (…). Y yo (…) agitaba para interesarla un mundo de insectos, de pumas, de papagayos, de floripondios, de señoritas (mis bisabuelas) envueltas en mantillas (*…). En fin, la rodeé del torbellino humano, animal y vegetal de Hispanoamérica. He dicho que no podía darle a Virginia la idea de que sentaba a su mesa un animal fabuloso. Pero hubiera justificado esa aureola un antecedente de familia auténtico, aunque ignorado por mi entonces. L*o traigo a colación porque hubiera deleitado a la famosa escritora inglesa y a su amiga, Vita Sackville-Wes*t, como me deleita a mí." (1971b:8. El resaltado es mío.).

Ocampo parece saber que no hay imagen que produzcamos ni imagen que nos afecte que no recuerde gestualidades anteriores. Asi, busca repetir, de modo desviado, una escena originaria – un origen de la especie, si se quiere-. Convencionalmente son los hombres quienes se constituyeron como portadores activos de la mirada. Sus ojos delinearon, históricamente, en una economía erótica o sexual, el cuerpo femenino. Sin embargo, Ocampo subvierte la expectativa al pretender el encantamiento de otra mujer.

En la cita, la mirada de Darwin – no hay que restarle a este movimiento su cuota de ingenio– se superpondría con la de Woolf. Y, justo ahí, se hacen presentes las tensiones entre el cosmopolitismo de Victoria Ocampo y el colonialismo europeo del que es burlonamente consciente. Pero, además, en ese instante del relato se evidencia una identificación que no solo delata la actividad de la vista mera posición, sino que abre posibilidades en términos de percepción erótica y de subjetivación: la sirena, imaginación occidental por excelencia de la seducción, deja de ser una simple figura retórica que nombra una diferencia y se construye como una

ficción que tensa los modos de percibir y hacer cuerpos. Victoria, como la sirena, carga con la marca de los márgenes de la civilización y la cultura y tienta con el desvío al tiempo que entrevera clases y géneros y pone en contacto mundos que de otro modo hubieran permanecido separados. Pero además, esta sirena, invierte el orden patriarcal al proponerse como seductora de una mujer.

Si los cuerpos deseantes siempre habitan las fronteras de las (de)limitaciones culturales y lo articulable, este cuerpo en particular propone una diseminación de figuras que aluden a lo que está siempre en el borde de la palabra, señala no sólo hacia el deseo sino hacia algunas violencias que están en el mismo origen de la "especie." En otras palabras: si los cuerpos deben pensarse como un punto de superposición entre lo físico, lo literario, lo simbólico y lo sociológico, esta ficción que el cuerpo de Victoria encarna se configura como territorio de origen de nuevas significaciones imaginarias organizadoras de sentido que se expande desde lo personal hacia lo político (si es que acaso no son siempre lo mismo) y propone formas novedosas de agenciamiento.

Pero, además, la sirena, en palabras de Bunge "miembro de esa antigua estirpe que "está en decadencia desde hace muchos siglos" y que "como toda raza degenerada, produce hembras superiores a sus machos" (1908: 106), reaparece constantemente en la imaginería lesbiana porque, justamente, salirse del género o de la sexualidad normativa implica, como ya sostuvo Gabriel Giorgi (2014) un necesario salirse de la especie. Pero además, si como dice Daniel Link (2009), las palabras de las sirenas son las que no se pueden decir no solo porque son todo lo que quien oye desea sino porque escapan a la lógica establecida, la construcción de Ocampo en términos de sirena –su transmutación en pura potencialidad–, pone en evidencia, sobre todo, el deseo de quien la observa. Deseo que, además, es enfatizado al nombrar a Vita, amante de Virginia y también colaboradora de *Sur*. En este sentido, el párrafo citado pone en funcionamiento un juego de miradas, imaginaciones y deseos que no traen a escena, sencillamente, el deseo de alcanzar un objeto inalcanzable (Virginia) sino la creación de un nuevo sujeto. El deseo,

nuevamente, se convierte en pulsión transformadora a través de la cita y de la escritura.

Así, la figuración que da espesor al cuerpo de Ocampo desintegra la textura misma de la realidad y juega con la ficción de todo saber. Y sin embargo, justo ahí, tras el despliegue de ficciones aparece el recuerdo o la memoria. Justo ahí aparece la genealogía familiar femenina y guaraní: "Con cierto orgullo lo saco del anonimato, llevando a cabo un acto de justicia retrospectiva" (1971:8), explica Ocampo. Es cierto que Agueda, su antepasada, hace su entrada como algo negado o desconocido, como un anacronismo que solo resulta accesible desacompasadamente y a través de la mediación, del gesto amoroso, de la letra de una mujer. Pero en un gesto que rompe con el orden falogocéntrico, edípico e, incluso, literario Victoria no sólo usa a su familiar, como ejemplo que abona su apoyo a la educación sexual y a la legalizacion del aborto– "Creo que los hijos han de nacer como cumplimiento y expresión de un verdadero amor, *al amparo de ese amor*, y no como resultado de un capricho, de la casualidad, de un momento de placer, de la despreciable imposición del más fuerte (muscularmente), de la sumisión vacuna de la más débil (muscularmente): Irala, Agueda." (1971:17)–, pero también, con una frase sencilla –"En lo que a mi toca me siento solidaria de la criada [Agueda] y no del patrón." (1971:9)– Ocampo no sólo ilumina una relación con el pasado sino que se proyecta también hacia el presente.

Bibliografía:

Barrandeguy, Emma (2002). *Habitaciones*, Buenos Aires: Catálogos.

Bunge, Carlos Octavio (1908). "La sirena", *Viaje a través de la estirpe*, Buenos Aires, Biblioteca de la Nación.

Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Etena cadencia.

Hernández, Juan José (1959). "El disfraz", *Sur*, 256, 30-36.

Irigaray, Luce (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, Barcelona: Lasal.

Moreno, María (1992). *El affair Skeffington*, Rosario, Bajo la Luna.

Ocampo, Silvina (1961). "El pecado mortal", *Cuentos completos*, I-II, Buenos Aires: Emecé, 2007

Ocampo, Victoria. "La trastienda de la historia", Revista *Sur*, Sept 1970-Junio 1971.

(1979), A*utobiografía I: El archipielago*, Buenos Aires: Ed. Revista Sur.

(1980), A*utobiografía I: El archipielago*, Buenos Aires: Ed. Revista Sur

(1981), A*utobiografía I: El archipielago*, Buenos Aires: Ed. Revista Sur.

Muschietti, Delfina, "Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli", *Orbis Tertius*, 11, 12, 2006.

Quignard, Pascal (2005). *El sexo y el espanto*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

Schettini, Ariel (2012). "Sobre *La condesa sangrienta*", artículo leído en la *Jornada La inquietud de la Musa, A 40 años de la muerte de Alejandra Pizarnik*, IIEGE, Buenos Aires.

Wittig, Monique (1975). "Author's note", *The Lesbian Body*, Londres: Owen.

---

3. "El disfraz", de Juan José Hernández, fue publicado en la revista *Sur* en el año 1959 a continuación de un ensayo de Murena que versaba, mayormente, sobre homosexualidad y contemporaneidad. El cuento es el relato oblicuo de un deseo lesbiano, de la pasión secreta, relatada en primera persona, que sostiene la protagonista del cuento por la Delfina, antigua compañera de trabajo.

4. La traducción de *I had been hungry all the years,* escrito sobre finales del siglo XIX, es mía

5. Los poemas traducidos por Silvina Ocampo (más de 600) fueron publicados por Tusquets, Barcelona, en 1985. Sin embargo, somo sostiene Delfina Muschietti (2006), se sabe por testimonios que dedicó años a leer y traducir a Dickinson.

6. Uno de los primeros panfletos feministas que circularon en Argentina, La mujer, sus derechos y responsabilidades lo escribió Victoria Ocampo en el año 1936 para ser no solo publicado sino repartido en las calles..

Vivir en diferido. El fracaso lésbico del tiempo

val flores

> Hay una lágrima fetal suspendida entre mi piel y tus manos.
> ¿Dónde encontraré ese vértigo que alguna vez alojó mi voracidad lésbica?[Z]

Lenta, atrasada y rezagada. Así es mi consistencia anímica del presente. Acuciada por una variedad de experiencias personales ligadas a la percepción del tiempo, escribo estos apuntes como un frágil exorcismo teórico y poético que permita situar mi voz extemporánea como activista y escritora lesbiana en la trama política de espectros que habitan nuestra contemporaneidad.

Identificarme como lesbiana, una lesbiana no mujer, masculina pero no trans, una chonga pero no top, de 45 años, parece casi un anacronismo en tiempos de irradiación de géneros no binarios y fluidos. Vivir fuera de *Facebook*, *instagram*, *twitter* y otras redes sociales, y declinar de participar en modos de subjetivación gobernados por el cálculo, la competitividad, el empresariado de unx mismx, la rentabilidad de la propia imagen y la compulsividad a la conexión y comunicación inmediata. Un biorritmo aún con secuelas de la experiencia como maestra y del tiempo disciplinario de la escuela alimentando las mitocondrias del lenguaje. Un trabajo informal realizado en casa, con horarios indefinidos, con tareas múltiples, en condiciones de autogestión y precarización, que van diagramando la vida cotidiana como una amalgama indiferenciada de asuntos laborales y vitales. Una pasión por la escritura, de locomoción lenta y respiración morosa, extasiada de opacidad barroca. Una fallida obsesión por los archivos y el trabajo con la memoria en un contexto conservador y represivo que expande las políticas de la amnesia. Todas experiencias del tiempo, esa vivencia subjetiva e histórica entre afecto y memoria, identidad y política, normas y cuerpo, economía y saber, que hacen colapsar cualquier tipo de evolucionismo biográfico, coherencia identitaria y

estandarización temporal. Todas situaciones corporales que suponen un tiempo singular, desfasado o divergente, que me generan una suerte de *tiempo trastornado* (Bal 2016).

Vivir en diferido es apenas una posible expresión de una poética del tiempo que atenta contra una política temporal como ficción normativa que organiza un orden naturalizado de los cuerpos. La normalización temporal[8] tiene efectos somáticos, por lo tanto podemos pensar que toda tecnología de género es, a su vez, una tecnología del tiempo que, en nuestra trama sociopolítica, reactualiza la matriz binaria fundante de la configuración histórica de la nación argentina, articulada por el binarismo civilización/barbarie. Todo aquello que se disloque de esta temporalidad normativa impuesta por el colonialismo interno (conductas, espacios, modos de vida, identidades, estéticas, modos de hablar), asume el carácter de atrasado, anticuado, obsoleto, pretérito, ubicándolo por defecto en el lugar de la barbarie.

Vivir en diferido intenta ser una hipótesis fallida de una erótica de la sustracción que soslaya y desquicia los imperativos de esta ficción normativa del tiempo, una suerte de salvajismo lésbico cuir cuyo presente se trama como un arrebato espacial habitado por fantasmas, espectros y fuerzas que provienen del pasado y del futuro.

Este borrador es un forcejeo asincrónico con la palabra y la lectura, en el que acontece el *fracaso lésbico del tiempo* como irregularidad rítmica que se vuelve alfabeto escenográfico de una herida en la que acontecen otras invenciones y composiciones inéditas de vida. Porque no se trata solo de desertar de la narrativa evolutiva y progresiva de la heteronormatividad capitalista neoliberal colonial sino, también, de hacer estallar las narrativas del éxito que estimulan la maquinaria activista feminista y de la disidencia sexual como un show chauvinista identitario. Apuntes dispersos que buscan conjugarse en una gramática del desvío y la carencia, cuyo montaje energético se arma a partir de la preposición *sin*: sin hij*s, sin casa propia, sin salario, sin obra social, sin positividad, sin expectativas, sin onda, sin ídol*s, sin inglés, sin contactos, sin ligereza, sin sonrisa, sin carne, sin título universitario, sin promesas, sin futuro. Una

gramática del *sin* en busca de deshacer un yo fotofóbico y melancólico que lejos está de ser un contraconocimiento fácilmente identificable porque, tal como afirma Scott, "la inteligibilidad es una condición de la manipulación",[9] lo que provoca que las prácticas subversivas se resistan al cálculo (Butler 1993),[10] dificultando su entendimiento, abrumando la capacidad de leer al desafiar las convenciones sobre la lectura. Este *vivir en diferido* discurre entre temporalidades *queer*, identidades espectrales, la agencia del silencio como placer y ciertas distopías del presente, como una forma caótica de construir un fracaso pulsado por la insistencia obsesiva del "deseo básico de vivir la vida de otra manera" (Halberstam 2018).

Temporalidades dañadas

La teoría *queer* se ha interrogado por una práctica radical de deconstrucción de la normalidad bajo un doble énfasis, por un lado, sobre el trabajo conceptual y especulativo que requiere la producción de discurso, y por otro, sobre el necesario trabajo crítico de deconstruir nuestros propios discursos y sus silencios construidos (de Lauretis 1991)[11]. La productividad de esta teoría, que se reescribe desde el sur como disidencia sexual, reside en este doble impulso de producción y deconstrucción, a partir de la cual antagoniza la identidad a la vez que afirma una visibilidad desafiante (de Lauretis, 1991). De modo que el conocimiento se presenta como una pregunta interminable, como "la creación de una nueva condición de conocimiento" (Felman 1987) que se preocupa por desorganizar la coherente y autorizada estabilidad de los saberes institucionalizados y por desarmar los trazados de autoridad de las epistemologías dominantes que sustentan las tecnologías de producción de la norma sexogenérica, entre otras.

No obstante, la teoría cuir que me interesa pensar no es heroica, no se posiciona como trinchera contra la opresión, no reivindica un plano superior de subversión, pero como práctica política y poética me alienta a repensar los riesgos de la normalización y los límites e im/posibilidades de nuestras propias prácticas subversivas.

Podemos pensar, junto con varixs teóricxs y activistas feministas cuir y de la disidencia sexual, que no hay un tiempo *a priori*, esa

magnitud física con la que medimos la duración o separación de acontecimientos, que ordena los sucesos en secuencias estableciendo un *pasado* y un *futuro*. Esa noción del tiempo institucionalizada corresponde a un ordenamiento normativo atado a las narrativas hegemónicas del género, la sexualidad, la raza, la clase y el capacitismo, que supone una noción evolucionista de progresión y complejización paulatina de la historia, la vida y la propia biografía.

En este sentido, la noción de *temporalidad queer* hace referencia a prácticas, experiencias y sensaciones corporales que entran en tensión con formas normativas de sentir, valorar, ordenar o experimentar el tiempo (Solana 2017) vinculadas a la secuencia idealizada del matrimonio y la reproducción heterosexual y, también, a las narrativas LGTTTBI de progreso y evolución que activan, desde el individualismo liberal, una secuencia valorativa de superación[12], que va del estigma al reconocimiento, de la vergüenza al orgullo, de la oscuridad a la visibilidad, etc. El esencialismo temporal de este orden normativo se construye como un modo natural de ordenar y valorar el tiempo de la vida con validez universal, organizando un régimen de poder históricamente específico que establece el uso del tiempo como una forma de administrar diferencialmente los cuerpos con el fin de maximizar la productividad.

La temporalidad *queer* oficia de crítica al tiempo naturalizado y a los ideales de género y sexualidad que apuntalan esta naturalización, al pretender ordenar la vida por etapas bajo prerrogativas heterosexuales, masculinas, burguesas, capacitistas y occidentales. A su vez, comprende una forma de corporeizar el tiempo, "un tipo de dislocación esquelética" (Freeman 2007)[13] que atenta contra los regímenes de visibilidad compulsiva y de transparencia que propagan las narrativas del éxito de los modos de vida instituidos como normativos. Es así que la temporalidad implicada en la producción de subjetividades (formas de socialidad, sexualidad, hábitos, deseos, necesidades) está inextricablemente vinculada a un orden material, a las relaciones de producción y reproducción de la fuerza de trabajo en las que se enmarcan.

Esa temporalidad *queer* vivida o experimentada no está sincronizada a las medidas lineales ordinarias de todos los días, y refiere a formas de vida por fuera de la agenda y del tiempo de la reproducción heterosexual, con discrepancias y variaciones en el ordenamiento del tiempo que apuestan a dar relevancia a algunos términos negativos como formas de interpelación y perturbación, tal como "asincronía, anacronismos, retrasos, vestigios, fantasmas, obstáculos, demoras, flashbacks" (Solana 2017: 58). Así, el presente se configura como un espeso espacio habitado por fantasmas, espectros y fuerzas que provienen del pasado y del futuro, en el que los repertorios de afección interrumpen los órdenes del sentir y hacer, extrañando y torciendo las coordenadas del tiempo normativo.

Este tiempo abyecto de nuestras existencias puede ser pensado como *temporalidades dañadas* porque en su consistencia viscosa y densa se pone en juego la condición ininteligible de nuestras identificaciones e identidades no heteronormativas ni homonormativas que los marcos epistemológicos hegemónicos, occidentales y coloniales, producen de nuestras subjetividades. Temporalidades dañadas que interfieren sus narrativas triunfalistas y porque allí, en nuestros cuerpos, persiste la reverberancia de nuestros traumas, la melancolía de nuestros cuerpos ausentes, las conversaciones con las ausencias, las cicatrices del pasado, que ninguna ley puede extirpar.

Así, la temporalidad *queer* sospecha de los relatos históricos y sus visibilidades lineales que han borrado sistemáticamente cuerpos y experiencias, nombres y posibilidades. Se trata de una serie de deserciones cronológicas (Gutiérrez 2017) porque, justamente, la cronología europea ha sido "una estrategia de la colonización, junto con el uso del mapa, el censo y el museo" (Bal 2016:39) que contribuye a la naturalización de un régimen de poder, saber y deseo.

El beso de un espectro

Toda identidad es un tropo temporal, una narrativa de muchos tiempos superpuestos, una yuxtaposición de escombros, ruinas,

pérdidas, novedades, inventos, hallazgos. Como una lesbiana histórica o simplemente "torta vieja" obsesionada con las lenguas de la penumbra, me seduce detenerme en los escombros, en el apasionado "trabajo erótico de la nostalgia"[14]. La identidad *lesbiana chonga* aparece hoy como un retraso o detenimiento entre una proliferación incesante de géneros no binarios, casi una rancia antigüedad que produce un manto de sospecha sobre su legitimidad presente. Aunque paradójicamente asistimos al mismo tiempo a modelos de identidad serializada con una fuerte uniformidad visual.

Me interesa llamar la atención sobre ciertas apropiaciones de lo *queer* que, despojadas de historicidad y estableciendo nuevos imperativos de subversión –en una suerte de ontologización vanguardista–, pregonan una ficción evolucionista de las identidades, a partir de la cual existirían ciertas identidades que constituyen formas avanzadas y audaces de hacer estallar los binarismos, quedando otras identidades como formas previas, rudimentarias, resabios fósiles de una identidad más evolucionada.

Solana (2017) cita la experiencia de Halberstam en una mesa redonda sobre temporalidades, acerca de su propia identidad y la sensación de ser un anacronismo:

> Como alguien que se identifica sexualmente como una '*stone butch*', siempre me sorprendo cuando escucho que aparentemente ¡ya no hay *stone butches*! La gente me dice que la *stone butch* es una identidad atada a los 1950 y que, aparentemente, dependía de una concepción pre-liberacionista del lesbianismo o lo *queer*... ¿Qué significa estar comprometida con una práctica sexual cuyo tiempo es el pasado? (61).

Aprecio con total empatía esa sensación de Halberstam que nos conduce a advertir la importancia de no perder de vista que la identidad es una narrativa, un relato, una historia, y no una evidencia cultural y política. Por lo tanto, las identidades son algo que *hacemos* en el presente de nuestro cuerpo en el que coexisten eventos históricamente contingentes, descolocando la dicotomía sustancializante entre presencias y ausencias. Por eso resulta sugerente la invitación de Halberstam a "liberar nuevas formas de memoria relacionadas más con lo espectral que con las pruebas fehacientes, más con genealogías perdidas que con herencias, más

con el borrado que con la inscripción" (2018:26), como una forma de resistir a las lógicas grandiosas, heroicas, hiperlumínicas y espectacularizantes que gobiernan los entramados del activismo sexo-genérico.

Haciendo un recuento de algunas figuraciones que vengo explorando en relación a la escritura como formas de intervención política, operatorias poéticas y plataformas sensibles utilizadas en este tiempo, encuentro una temporalidad desplazada de la urgencia mediática y la voracidad instrumental de la conexión, casi un eclipse narrativo y subjetivo que se resiste a ser sepultado por el frenesí de la novedad y el movimiento perpetuo exigidos por el capitalismo neoliberal. Entonces aparece el "*noctambulismo estratégico* para evitar ser sofocada por los imperativos diurnos de la claridad, la transparencia, la comunicabilidad, lo medible. El gesto escritural como una suerte de creación de palimpsestos textuales disidentes que en sus entrelíneas, pliegues y estrías alojan los excesos, los restos, los apéndices, y las ilegitimidades sexuales en huida y emanación" (flores 2017). A su vez, intimo con la práctica de escritura como un "modo de situarse en un espacio de *cenizas*" (flores 2016), como una forma de interpelar los protocolos de lo verificable y calculable que rigen las lenguas del mercado, las gramáticas del consumo y las regulaciones normalizadoras de la ley académica. La ceniza en tanto residuo del fuego que destruye los closets disciplinarios, los límites y los pliegues de las fronteras identitarias, incita la promiscuidad de las hablas y se vuelve polvo refulgente de reminiscencias de experiencias vividas, un acto de contramemoria que teje residuos inestables del olvido. De esta manera, la ceniza es exponente de revelación y destrucción, mientras que "lesbiana" y "escritura" son una especie de espectro, una figura "que no puede estar completamente presente: no es un ser en sí mismo pero señala una relación con *lo que ya no es más* o con *lo que todavía no es*" (Fisher 2018:44). Si el capitalismo hoy no es sólo una cuestión económica, sino principalmente subjetiva, es imprescindible tomar en cuenta el marco de las relaciones de producción en el que se insertan los procesos de subjetivación. Tal como nos advierte

Silvia Gil, el abanico de cualidades que definen la identidad actualmente (precariedad, flujo, cambio, incertidumbre, movilidad, capacidad creativa) no sólo se despliega como deseo de ruptura con lo establecido, sino también como un excedente impuesto por los nuevos modos de producción. Las identidades en tránsito e inestables que tanto se proclaman emergen en un contexto que lo posibilita (2011:201).

De este modo, la lesbiana y la escritura como prácticas espectrales son incomodidades visuales, temporales, semióticas y narrativas "en un mundo gobernado por el realismo capitalista" (Fisher 2018: 49)[15].

Vacuolas del desierto: placer y silencio

El silencio es un tropo lésbico por excelencia. Las ficciones lésbicas constituyen un afán por salir, romper, deshacer, fisurar el silencio como tecnología de género, como imposición de una inexistencia en los marcos heteronormativos de inteligibilidad corporal. El silencio como política de (i)representación, indecibilidad y borramiento del sujeto lésbico continúa siendo un *locus* preponderante en el activismo y la teoría lésbica. Sin embargo, y sin ánimo de oposición a seguir liberando voces y deseos que luchen contra la colonización del silencio, aquí me importa rescatar el silencio como una contra-narrativa lésbica en el marco de una saturación anestésica comunicativa, frente a una cantidad exorbitante de palabras e imágenes que producen un efecto de homogeneidad, consenso, servilismo y anestesia. "Cuando alguien se desconecta y se queda en silencio, no responde a las expectativas, genera incomodidad, extrañamiento, desasosiego, perturbación. Esa polución es un nuevo modo de control. Plantea una cierta política, una cierta economía, una nueva modalidad de producción subjetiva." (Pal Pelbart 2016). Frente a esta "sociabilidad envenenada", Deleuze planteaba "la creación de vacuolas de soledad y de silencio" en las que se gestara la oportunidad de crear otras relaciones entre las palabras y los cuerpos.

Como una postfugitiva[16] que habitó la contraproductividad poética del desierto como escenario sexo-geopolítico privilegiado de su historia activista, me propongo aquí recuperar la figura del desierto

como "experimentación sobre sí mismo" (Pal Pelbart 2009) y como escenario perverso y prolífico para una política sexual del silencio, para la producción de placeres sinestésicos donde el silencio no sea mudez sino condición singularizante y disponibilidad de encuentro con cuerpos, ideas, movimientos, acontecimientos, entidades, que preserve la opacidad de la alteridad.

Me interesa recuperar el silencio como gesto adverso a su reinscripción capitalista y su socialitarismo despótico, que trabe amistad con la resonancia y la vecindad, incluso con la soledad como una línea de fuga creadora. "Porque el gesto sucede donde no hay función, donde no hay expectativa, donde no hay orden. Allí donde acontece la caída sin un pasado vivo al que amarrarse"[17]. Inventar silencios para que puedan surgir cosas no previstas, no formateadas previamente, ensayando una especie de subversión performativa del silencio. "Producir otro ritmo, otra respiración, otros vacíos, otros silencios para que algo pueda tener sentido nuevamente" (Pal Pelbart 2016), ante la amnesia obligatoria del *boom*.

En pleno esplendor de las retóricas –y las eróticas– épicas y gloriosas del activismo feminista y de la disidencia sexual que exaltan y sacralizan nombres propios y consignas, del activismo del clickeo[18] y su desafección visceral, me propuse indagar hace un tiempo en figuraciones que dieran cuenta de ese trabajo imperceptible de la subjetividad, de esa mínima variación del ordenamiento de la vida que es la politización de la vida cotidiana. Así aparecen los *tropismos de la disidencia*, "los micromovimientos, las pequeñas fugas, los giros imperceptibles de un pensamiento situado" (flores 2017), como anomalías temporales que alojan "pequeñas conspiraciones sensibles, poéticas y políticas desde el sur decolonial para una urgente imaginación radical." Estos tropismos son prácticas de minimalización de los signos como huellas residuales de significaciones incompletas, como un acento sutil o una pequeña divergencia que se convierten en recurso táctico para la destitución de una acústica neoliberal.

Distopías del presente

Los universos distópicos de la ciencia ficción ya forman parte de nuestro presente. Una especulación literaria y política que tiene una inscripción somática. Esas distopías que describen la negatividad social como la pobreza masiva, la desconfianza pública, el *Estado policial* la miseria, el sufrimiento o la opresión, ya nos habitan. La misma heteronormatividad como régimen político puede ser pensada como una distopía porque, tal como señala Muñoz, "el tiempo heterolineal [*straight time*] nos dice que no hay otro futuro más que el del aquí y ahora de nuestra vida cotidiana. La única futuridad prometida es aquella de la heterosexualidad reproductiva mayoritaria, el espectáculo del estado renovando sus rangos a través de actos de reproducción públicos y subvencionados" (2009)[19]. A su vez, la homonormatividad como sistema político que ya enraizó en nuestro tejido social capilar, anclando la cultura LGTTTB a la vida doméstica y el consumo, sin cuestionar la hipótesis de la dominación heteronormativa, la monogamia, la blanquitud, el binarismo de género, las desigualdades económicas, la privatización del espacio público, puede ser comprendida como un escenario distópico al producir nuevas formas de discriminación y violencia dentro y fuera de las comunidades, sosteniendo los ideales del capitalismo neoliberal.

Las economías neoliberales y sus micropolíticas que actúan sobre nuestra subjetividad se afanan en volver rentable todo aspecto de la vida. Vivimos hoy en nuestro país y en América Latina un feroz avance del conservadurismo, la derechización, el desmantelamiento del estado, la criminalización, represión y censura hacia los movimientos sociales, originarios, populares y sexuales, el despojo de la soberanía territorial, la inoculación de la memoria colectiva desde los aparatos de Estado. Nuestro paisaje cotidiano está constituido por gases lacrimógenos, balas de goma, *razzias*, detenciones ilegales, desapariciones forzadas, gatillo fácil, pánico securitista, inflación y despidos, criminalización de lesbianas y trans, agresiones sistemáticas hacia tortas, travestis y maricas, entre otras técnicas de disciplinamiento social y sexual.

Pero al mismo tiempo, desde las políticas y acciones feministas asistimos a su masificación en la que predominan las retóricas –y visualidades– de victimización que propagan la maquinaria mediática, el estado y los feminismos de corte más punitivista y abolicionista que han ocupado la representación del movimiento, en las que prevalecen de manera casi exclusiva y excluyente los tópicos del femicidio, la violencia, la trata, el abuso y el acoso. Sin menoscabo de la importancia vital de la visibilización y denuncia de las violencias heteropatriarcales y capitalistas estructurales, varias activistas prosexo vemos con preocupación cómo estos discursos son productores de políticas antisexo, al tiempo que sostienen –y reproducen– una matriz binaria que tan caro nos ha costado desarmar, mujeres víctimas/varones victimarios, expulsando del análisis –y de la realidad– una multiplicidad de cuerpos, situaciones, instituciones y prácticas que hacen de ese entramado de violencia una malla no tan homogénea ni sencilla. Entonces, frente a este escenario siniestro late una pregunta ¿qué espacio queda para pensar el placer sexual como agenciamiento político? Ya nos han enseñado lxs trabajadorxs sexuales, lxs pervertidxs, lxs pornógrafas, lxs artistas y lxs radicales sexuales que las retóricas de la violencia y victimización son un allanamiento a los agenciamientos de placer, y terminan por fortalecer los modos bio y necropolíticos de gestión de la vida y la violencia. También nos preocupa que un repertorio de acciones y discursos feministas con el ánimo del autocuidado y la autodefensa, al enfatizar solo la dimensión de protección contra el daño y soslayando el derecho al placer sexual, estén contribuyendo al pánico sexual alimentado por la maquinaria mediática y los discursos conservadores y religiosos.

En este antiproyecto de andar hurgando, con una curiosidad promiscua y depravada, en los remanentes de la hipervisibilidad y los desperdicios anacrónicos de un feminismo que busca la respetabilidad, el consenso y la masividad, intuyendo que lo que se destierra a los márgenes está con frecuencia justo en el centro del pensamiento mismo (Ahmed 2015:25), me interesa retomar la figura de *feminismos sombríos* que propone Halberstam para nombrar

aquellas propuestas que "han perturbado las formas más aceptables del feminismo, que están orientadas a la positividad, a la reforma y a la integración, en vez de a la negatividad, al rechazo y a la transformación" (2018:16), y que operan bajo las formas del deshacer, de desarmar y de transgredir.

Entonces, frente a un presente uniformado en el que ya todo aparece codificado e imaginado de antemano, inclusive el sexo y el deseo, nos queda por explorar *una poética excrementicia* que corrompa la coherencia narrativa y los relatos totalizantes, para retorcer y rarificar el tiempo persiguiendo esos "residuos de los feminismos, aquello que se descarta como pensamiento inteligible, una práctica, un gesto, una palabra, un conflicto, un silencio, un afecto, una identidad, una pregunta, un hacer, una voz, un color, una imagen." (flores 2017).

Un fracaso *fugitivo*

Desde mi *ethos* activista melancólico y nebuloso, con gran entusiasmo por el rechazo a ser inteligible bajo ciertos ideales de aparición y representación, estos apuntes que tienen más de incoherencia, turbiedad, provisoriedad y precariedad, que de claridad, precisión y consistencia, no son más que profanaciones del relato optimista, positivo y luminoso del individualismo liberal. La fascinación por las opacidades, fragmentos y entrelíneas que trabajan contra un pensar regulado por el precepto de unidad, clasificación, calculabilidad y rendimiento, contra la uniformidad de las hablas y la noción soberana del lenguaje, convive con una tristeza vaga y profunda que productiviza "otras formas de compromiso político, diferentes a las consagradas por la imaginación liberal" (Halberstam 2018: 22) y a la tóxica positividad de la vida contemporánea.

El *fracaso lésbico del tiempo* es una afirmación deseante y un espacio de enunciación sexo-política de una pensadora *fugitiva*, de esa comunidad de intelectuales marginad*s que rechazan, resisten y reniegan de las demandas de excelencia, productividad y visibilidad mediática. El fracaso busca ser una forma de crítica de aquellas narrativas que destierran el conflicto, las disputas de poder, los

ejercicios múltiples de identificación y desidentificación, la alteridad radical, y ansía probar una nueva oportunidad de futuro, un futuro torcido y eruptivo como una lenta ensoñación que nos guíe por "el mapa de los caminos políticos no tomados" (Halberstam 2017: 30).

Vivir en diferido es tanto un intento de erotización de la lentitud y el fracaso, una mueca de desprivatización de la experiencia sexual y una señal para la desnaturalización de las retóricas disciplinantes del éxito y el triunfo, como una forma de abrir fisuras en "la tiranía del optimismo" (Egaña 2017: 248), sin aquietar el pulso indómito, extemporáneo e incivilizado de la creación lésbica y cuir.

Bibliografía:

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*, México: Programa Universitario de Estudios de género/Universidad Nacional Autónoma de México.

Bal, Mieke (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y política de la mirada*, Madrid: Akal.

Egaña, Lucía (2017). *Atrincheradas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas,* Madrid: Editorial Bellaterra.

flores, val (2018). "Febriles alquimias del cuerpo. Una poética excrementicia." Dossier *Revista pléyade* Los nombres del feminismo, coord. Alejandra Castillo. En prensa.

flores, val (2017). "La intimidad del procedimiento. *Escritura, lesbiana, sur* como prácticas de sí" en *Revista Badebec*, Dossier: "Perspectivas sexogenéricas: literatura, artes y política." Coordinación: Mg. Javier Gasparri. Revista del Centro de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Volumen 6 N° 11, Septiembre de 2016. Publicado en Serie Popova, Píxel Editora, La Plata, Setiembre 2017.

flores, valeria (2017). *Tropismos de la disidencia*, Santiago de Chile: Editorial Palinodia.

Fisher, Mark (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.

Gil, Silvia L. (2011). Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español. Traficantes de Sueños: Madrid.

Gutiérrez, María Laura (2017). *Imágenes de lo posible. Intervenciones y visibilidades feministas en las prácticas artísticas en Argentina (1986-2013)*, Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

Halberstam, Jack (2018). *El arte queer del fracaso,* traducción de Javier Sáez, Madrid: Editorial egales.

Luhmann, Susanne (1998). "¿Cuirizar/Cuestionar la pedagogía? o, La pedagogía es una cosa bastante cuir." Artículo publicado originalmente en William F. Pinar (Ed.), *Queer Theory in Education,* Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 1998. Traducción: Gabriela Adelstein, Buenos Aires, 2017

Micropolíticas de la desobediencia sexual en el arte contemporáneo (2014). "Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexopolíticas de la historia del arte." Texto leído el 18 de noviembre de 2014 en el Auditorio de la Biblioteca de Santiago de Chile en el marco del coloquio internacional "De una raza sospechosa: arte/archivo/memoria/sexualidades."

Pál Pelbart, Peter (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad,* Buenos Aires: Tinta Limón.

(2016). "La angustia de la desconexión: la soledad en el mundo virtual", Entrevista por Luciana Veras, *La jornada semanal*, disponible en http://semanal.jornada.com.mx/2016/08/26/la-angustia-de-la-desconexion-la-soledad-en-el-mundo-virtual-2047.html

Platero Méndez, R. Lucas, M. Rosón Villena y Esther Ortega Arjonilla (eds.) (2017). *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, Barcelona: Edicions Bellaterra.

Sabsay, Leticia (2012). "Algunas paradojas de la ciudadanía sexual" en *Debates y Combates*, Nº3, junio-julio 2012, pp. 137-162.

Solana, Mariela (2017). "Asincronía y crononormatividad. Apuntes sobre la idea de temporalidad queer" en *El banquete de los dioses*,

7. val flores, “El vértigo." Poema inédito, mayo 2017.
8. Solana (2017), citando a Freeman, recurre a la noción de *crononormatividad* para dar cuenta de este relato hegemónico sobre la organización del tiempo y cómo su naturalización oculta su estatus socio-político. Esta ficción normativa del tiempo se implanta en los cuerpos como una “técnica por medio de la cual fuerzas institucionales llegan a parecer hechos somáticos”, en la cual los calendarios, las agendas y los relojes inculcan ritmos ocultos.
9. Citada en Halberstam, 2018.
10. Citada en Luhmann [1998, 2017], pp. 9.
11. Citada en Luhmann [1998, 2017], pp. 8.
12. Al respecto, Sabsay revela los límites de una ciudadanía sexual basada en este paradigma, que impulsó toda una serie de demandas en la última década en nuestro país, y la reconfiguración de los ideales regulatorios en torno a la sexualidad y el género. El sujeto liberal de derechos supone la normalización y respetabilidad de las identidades bajo la idea de autonomía soberana. “Si bien los derechos de las minorías sexuales ha sido mayoritariamente entendidas como una etapa del avance de la libertad y, en este sentido, abreva en una narrativa lineal de progreso, esta trayectoria delinea también una sexualización diferenciada de la ciudadanía, esto es, una distribución más compleja de las libertades sexuales.” (Sabsay 2012: 141).
13. Citada en Solana (2017), pp. 44.
14. val flores, “El vértigo”, poema inédito, 2017.
15. Fisher utiliza la expresión “realismo capitalista” retomando el nombre que un grupo de artistas alemanes (Richter, Polke y otros) utilizó a comienzos de los sesenta para nombrar una corriente pictórica, e ironizando con la categoría de “realismo socialista”, para realizar un lúcido análisis del escenario del capitalismo actual postfordista, que se presenta bajo la asunción casi generalizada de que no hay alternativa, secuestrando la esperanza misma y estimulando la dificultad para imaginar un nuevo escenario cultural y sociopolítico. Describe al sistema actual y su ideología en línea con la advertencia que había realizado Frederic Jameson, “parece que hoy día nos resulta más fácil imaginar el total deterioro de la Tierra y de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo."
16. *fugitivas del desierto* –lesbianas feministas fue un grupo de intervención artística-política-teórica de la ciudad de Neuquén que activó entre 2004-2008. La otra voz deslenguada y cuir del grupo era *trolas del desierto*– lesbianas pendencieras. Así decía uno de sus textos inaugurales: “Neuquén es un paisaje social que en el imaginario social está asociado al desierto. El desierto patagónico es producto del imaginario del viaje imperial, y se fue constituyendo como el lugar ideal donde actualizar fantasías masculinistas y heterosexistas. Por lo tanto, el desierto –así como la heterosexualidad– tampoco es un paisaje del orden de lo “natural." Desierto y heterosexualidad son construcciones sociales que nos imponen la naturaleza como principio normativo y sobredeterminado. Son paisajes sociales cargados de significaciones políticas. Por eso somos fugitivas del desierto, lesbianas que huyen de esa construcción política del desierto como naturaleza, de la heterosexualidad como destino biológico.” (2004).

17. val flores, “El vértigo”, poema inédito, 2017.
18. Me refiero a lo que comúnmente se llama “activismo de *Facebook*."
19. Citado en Solana (2017), pp. 52.

Lesbianas como alienígenas de la trama escolar: cuando ciertos silencios alimentan prejuicios

*Romina García Hermelo**

Introducción

La escuela instala desde el discurso pedagógico moderno, a partir de prácticas, rituales y sentidos, todo un repertorio estable y rígido acerca de lo que "es" la feminidad y la masculinidad. Pienso en los estereotipos hegemónicos como aquellas configuraciones de sentido que circulan en torno a lo que implica ser mujer y varón y que se imponen con carácter de verdad desde la escuela como institución o, incluso, desde la práctica docente y el vínculo pedagógico que ésta implica. En esta matriz generizada y sexualizada, las lesbianas, desde el silenciamiento y la invisibilización impuestos, permanecen ajenas, como extrañas a la institución escolar. Pero muchas veces, los prejuicios y la estigmatización provienen del mundo adulto antes que del juvenil. Tal es el ejemplo que quiero presentar: el de un grupo de estudiantes de 15 y 16 años, de una escuela secundaria de la ciudad de San Luis en la que ejerzo como docente del espacio "Lengua y Literatura", que en el año 2013 expresaron opiniones positivas en relación a la novela peruana *Hay una chica en mi sopa* (Núñez Del Arco 2012), relato incluido como material de estudio en mis clases.

Pero antes de dar inicio a mis reflexiones, me gustaría relatar brevemente una experiencia docente que atravesé, dado que no solo determina mi lugar de enunciación sino que, además, expone mi interés particular en explorar el ámbito educativo, la educación sexual y las sexualidades lésbicas.

En el año 2013, el Ministerio de Educación de San Luis me aplica una sanción por dar a los/las estudiantes la novela *Hay una chica en mi sopa*. La historia narra la vida de Lucía, una adolescente que se enamora de su profesora de alemán y comienza a cuestionarse la

heterosexualidad en tanto norma social. La sanción constó de noventa días de suspensión sin goce de haberes más instrucción de sumario, bajo el argumento de que la lectura era "pornográfica" y "obscena."

Este suceso tuvo mucha repercusión en medios de comunicación a nivel provincial y nacional, además de variada cobertura: ya sea en el periódico *Página/12*, como en programas televisivos de la *TV Pública*, *Clarín* y *TN*, entre otros. En la provincia de San Luis, organizaciones feministas, de disidencia sexual y sindicatos docentes organizaron marchas y manifestaciones por la restitución de mi fuente laboral como trabajadora de la educación y, también, por la implementación en las escuelas sanluiseñas de la *Ley de Educación Sexual Integral 26.150.*

Algunos de los pareceres surgidos en torno a este conflicto se plasmaron en un acta realizada en una reunión de madres y padres que manifestaron estar en desacuerdo con la temática de la novela. En esta reunión, como era de esperar, circularon sentidos vinculados a "lo normal" y "lo no normal", "lo válido" y "lo inválido" en relación con la sexualidad; concepciones en torno a una "correcta" e "incorrecta" educación sexual, como así también opiniones relativas a mi labor docente y a mis convicciones políticas, religiosas y a mi sexualidad. Así, desde las consideraciones de las familias, expresadas en las voces de un grupo de madres y padres, se evidenció el temor y el pánico a que sus hijos/as conocieran otras sexualidades por fuera de la heterosexualidad, en este caso, en torno al lesbianismo.

Con la sanción, se visibilizó, a partir del castigo aleccionador y ejemplificador, el modo en que opera un Estado heteropatriarcal siempre presente al momento de disciplinar los placeres no normativos e invisibilizar y silenciar la sexualidad lésbica. Invisibilidad institucionalizada no solo desde el Estado y la religión sino, además, desde las instituciones de la escuela y la familia.

Sin embargo, los y las estudiantes defendieron la novela, reclamaron por mi restitución como trabajadora de la educación y exigieron que se implemente la *Ley de Educación Sexual Integral 26.150*

en la escuela y en toda la provincia. Los chicos y chicas a través de diversas acciones y opiniones, evidenciaron apertura al momento de discutir sobre disidencia sexual en la escuela y, específicamente, sobre lesbianismo.

Evidentemente, esta experiencia me interpeló como docente y como investigadora en el ámbito de las ciencias sociales. De allí que uno de los grandes interrogantes generados en torno a esta vivencia se vincule no solo al lesbianismo como tema censurado en el *currículum* formal sino, además, a la existencia de procesos de socialización, invisibilidad y exclusión que atraviesan, a diario, las adolescentes lesbianas al interior de la escuela. Así, "Lesbianas como alienígenas de la trama escolar", es un texto que invita a pensar en las representaciones sobre las sexualidades lésbicas, la heterosexualidad como norma, como así también en los estereotipos hegemónicos de "lo femenino" que con frecuencia circulan en la escuela.

La escuela como espacio predilecto en la naturalización y legitimación de la heterosexualidad

Los estudios feministas, lésbicos y *queer*, entienden que la heterosexualidad como norma, régimen e institución, tiene la capacidad de imponerse desde distintos espacios sociales. Además, algunas investigaciones realizadas en el campo educativo dan cuenta del disciplinamiento de las sexualidades, a partir de la institucionalización de estereotipos y normas de género en las escuelas (Morgade 2011; Elizalde 2009; flores 2008). Así, consideran que la norma de la heterosexualidad moldea conductas, actividades, juegos, vestimenta, excluyendo e invisibilizando todo aquello que no se adapte a esta institución política. De esto se desprende que, en la mayoría de las representaciones que circulan en las instituciones educativas en torno a la sexualidad, predomine la heterosexualidad como lo enseñable, lo explicable, lo decible, por ende, lo visible.

En tal sentido, la identidad lesbiana –así como también el lesbianismo como tema en ESI– no tiene lugar en la escuela. Lesbianas. No hay palabra que las nombre, no hay referentes con los que se sientan identificadas y, por supuesto, padecen de diversas

formas de violencia. La sexualidad lésbica en las instituciones educativas ha sido invisibilizada, silenciada, regulada y desautorizada. Todo lo que queda afuera de la sexualidad normativa no tiene lugar, se censura, se hace desaparecer, se establece el más cruel de los silencios o, como fue mi caso, se castiga a la docente que habilitó su espacio áulico para el despliegue de discusiones y reflexiones vinculadas al lesbianismo.

A modo de nota de color, vale recordar que a mediados de siglo XX en Argentina, los colegios de monjas y las congregaciones católicas eran vistas como lugares proclives a la expansión del lesbianismo. Víctor Mercante, pedagogo y psicólogo argentino durante las primeras décadas del siglo XX realizó diversas investigaciones en escuelas de mujeres en Buenos Aires. Una de ellas se desplegó en un internado, escuela de enseñanza superior de Buenos Aires donde cursaban niñas y adolescentes. Sus anotaciones comprendían, además, establecimientos particulares y del Estado, "donde las prácticas religiosas parecen mal antídoto para la psicopatía que voy a tratar: el uranismo estático", afirmaba Mercante (en Bazán 2010:146). En su investigación titulada "Fetiquismo y uranismo femenino en los internados educativos", Mercante, preocupado y en cierto punto horrorizado, determinó que los internados de niñas y adolescentes eran caldo de cultivo del lesbianismo. Podría pensarse entonces que, en el ámbito escolar, a partir de aquella época comienzan a asentarse sentidos que procuraron conjugar feminidad y heterosexualidad como indisolubles. Y así, los discursos en torno a "lo femenino" como intrínsecamente heterosexual se constituyeron en el eje central en que se asentaron los ideales morales del discurso pedagógico moderno.

Las instituciones educativas se constituyen en unos de los espacios en que las actuaciones de género se despliegan de modo constante y continuo. Según Silvia Elizalde, las instituciones, especialmente las orientadas a la socialización juvenil, construyen poderosos guiones y pedagogías normalizadoras del género y la sexualidad:

> Lo hacen a partir de la consagración de "cuerpos legítimos" como de la elaboraciones de protocolos de disciplinamiento de deseo, de regulación restrictiva de lo masculino y lo femenino, y de la presunción universalizante de la

> heterosexualidad como punto de partida de un conjunto más extenso de configuraciones identitarias acerca de la normalidad en estos terrenos. (2009:1).

Más allá de las pretensiones de control que permean todos los mecanismos al interior de la escuela, existe margen entre quienes habitan las escuelas para el agenciamiento. Más allá de la coerción de la heterosexualidad, en ocasiones se habilitan espacios que interpelan la norma. Y es en el relajamiento de los dispositivos de vigilancia "donde podemos encontrar instancias sugerentes de apoyo donde habilitar la pregunta por nuestras propias prácticas y concepciones sobre el género y la sexualidad de los/las jóvenes" (Elizalde 2009:1). Por otro lado, la educadora, lesbiana, feminista, val flores, entiende que la heterosexualidad como institución política tiene la capacidad de instalarse de forma tácita y sistemática, regulando múltiples discursos sociales, entre ellos, el educativo, que define lo que es posible y pertinente aprender y lo que resulta inconveniente saber:

> La heterosexualidad compulsiva encuentra en la escuela uno de los centros de mayor producción, reproducción y circulación de discursos, saberes y prácticas que la sostienen y propagandizan. Allí se despliegan una serie de rituales, símbolos, lenguajes, imágenes, y comportamientos para constituir a los sujetos como heterosexuales y silenciar a aquellos que no responden a la norma heterosexual (lesbianas, gays, bisexuales, travestis). (flores 2008:17).

En este sentido, pensamos las instituciones escolares como constructoras de adolescencias generizadas, como espacios de enseñanza y aprendizaje en torno a lo que implica ser varón o mujer desde visiones hegemónicas. De este modo, la escuela se constituye como espacio de producción y regulación de los cuerpos en tanto sexualidades heteronormadas.

Tomando críticamente los postulados de Foucault, la teórica feminista Teresa de Lauretis (1989) conceptualiza el género y la sexualidad no tanto como una propiedad adherida a los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino como el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, comportamientos y relaciones sociales, debido al despliegue de una compleja tecnología política. De manera que el género, ligado a la heterosexualidad, construye a los sujetos y éstos son producidos a

partir del género. Como explicaba, según de Lauretis, el género es el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine– y de discursos institucionalizados, de epistemologías y prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana. De allí que la escuela, en tanto tecnología social, sea un espacio en el que nos constituimos en tanto varones y mujeres (son habilitados solo estos dos géneros desde el binomio heteronormativo), lo que resulte que ciertos deseos y placeres queden proscriptos.

La inclusión de la sexualidad lésbica como contenido en la ESI desde el área de "Lengua y Literatura"

Junto con la sanción de la *Ley de Educación Sexual Integral 26.150* (año 2006), la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sancionó la ley 2.110 que establece la creación del *Programa de Educación Sexual Integral*, y con ello la propuesta de los lineamientos curriculares y los contenidos mínimos a desarrollar (tanto para nivel inicial, primario, secundario como terciario).

En el documento "Lineamientos curriculares para la Educación Sexual Integral. Desarrollo de los contenidos mínimos obligatorios de nivel inicial a la escuela secundaria (año 2008)" en uno de sus propósitos formativos se destaca: "el respeto por la diversidad y el rechazo de cualquier forma de discriminación", pero no hay mención a los modos de abordar este contenido desde "Lengua y Literatura", como tampoco existe una mención específica a cómo incorporar temáticas vinculadas a las disidencias sexuales.

El abordaje de ESI desde un área específica como es "Lengua y Literatura" obliga a interpelar/reinterpretar los contenidos curriculares tradicionales. Como docentes ¿seguimos incorporando los "clásicos" de la literatura? Porque sabemos que, de hecho, la mayoría de estas novelas, poesías y relatos narran la vida de personajes heterosexuales, como así también, poseen representaciones estigmatizadas acerca de las mujeres y, además, se destacan sentidos vinculados a "lo femenino" como naturalmente heterosexual. En el mundo de la ficción hegemónica, ya sea en la literatura como en el cine, las mujeres generalmente no somos protagonistas de las historias, tenemos poco diálogo, somos

subrepresentadas en el mundo laboral y generalmente las representaciones de "lo femenino" giran en torno a los roles tradicionales de ser madres, esposas y amas de casa.

Un estudio realizado por la ONG *Un pastine*, titulado "Representaciones de género en el cine argentino. Un análisis de los personajes femeninos de las películas argentinas más vistas" revela que solo el 30% de los films argentinos tienen como protagonistas a mujeres. Según este estudio las ficciones argentinas se encuentran particularmente alejadas de la realidad: el 37% de los personajes que hablan son femeninos, el 90% de los protagonistas son varones y los personajes femeninos aparecen dos veces más representados como madres que los masculinos como padres.[20] Pero, además, según este informe los personajes con identidades sexuales diversas están subrepresentadas en el cine argentino: solo el 1% de los personajes femeninos y el 2,3% de los masculinos aparece como expresamente homosexual" (Santoro 2017).

El estudio pone en jaque la gran distancia entre la realidad de las mujeres y las representaciones que proponen las esferas del cine y la literatura. Al mismo tiempo, la periodista y escritora Nadia Fink, en su texto "De brujas y princesas: la literatura y el cine en la producción de estereotipos de género" (Merchán, et al. 2016), visibiliza como en la literatura infantil (fuera de algunas excepciones) a partir de cuentos tradicionales de hadas y princesas, priman ciertos estereotipos sexistas y patriarcales. Además, considera que aún cuando algunos relatos infantiles hayan transformado determinados estereotipos, como la princesa que espera a su príncipe, y que las representaciones de las mujeres comiencen a tener en cuenta su autonomía e inteligencia, los estereotipos femeninos de belleza y delgadez siguen vigentes. En este sentido, Fink entiende que estos estereotipos que circulan en la literatura infantil son un modo de violencia de género y resalta la necesidad de construir nuevas y múltiples formas de ser niñas.

Me pregunto, entonces, si en la literatura destinada a adolescentes hacen falta novelas, cuentos y relatos que amplíen la mirada sobre las representaciones de "lo femenino" e interpelen las normas de

género. Como docentes en el aula de "Lengua y Literatura", ¿los clásicos literarios nos permiten cierto margen para interpelar los estereotipos femeninos de las mujeres como exclusivamente heterosexuales? ¿Se pueden abordar los clásicos como *Romeo y Julieta*, *Don Quijote de la mancha*, *Martin Fierro* o *El Matadero* desde una perspectiva de género?

Si tenemos en cuenta que los lineamientos curriculares para la ESI en escuelas secundarias representan una propuesta en cuanto a contenidos mínimos a desarrollar, en este caso en el área "Lengua y Literatura", concibo que abordar la sexualidad desde este espacio genera tensiones y a la vez desafíos para los/las docentes.

En el mundo literario existe una notable escasez de representaciones múltiples y variadas no solo de las mujeres heterosexuales y lesbianas sino también de aquellas experiencias e identidades sexuales no hegemónicas: mujeres y varones trans (o no binaries), *gays*, intersex, bisexuales, entre otros.

La ESI ha interpelado los diversos espacios disciplinares en la escuela a partir de interrogantes acerca de los modos en que puede/debe ser abordaba la sexualidad en el aula. El ingreso de la enseñanza "formal" de la sexualidad al ámbito escolar (acordemos en que siempre se enseñó sexualidades en la escuela, incluso previo a la sanción de la ley 26.150, y sobre todo desde el currículum oculto) instaló diversos interrogantes: ¿Nos permite la literatura correrno s de la mirada biologicista con la que con frecuencia es tratada la educación sexual en otros espacios curriculares? ¿Acaso se sigue reproduciendo la heterosexualidad como norma y es escasamente abordada la disidencia sexual? ¿Les acercamos a los/las estudiantes obras de poetas y escritoras que sean lesbianas? ¿Incorporamos textos literarios cuya protagonista central sea lesbiana?

Los/las docentes muchas veces nos convertimos en artesanos/as de la enseñanza: la implementación de la ESI y sobre todo sus vacíos y debilidades dieron cuenta de ello. Y así como muchas veces son los mismos/as estudiantes quienes están ávidos al momento de instalar ciertos temas en el aula, lo cierto es que algunas temáticas permanecen invisibilizadas y excluidas, en particular, en la

educación en sexualidades que se imparte en la escuela. En tal sentido: ¿La literatura podría servirnos como disparadora al momento de habilitar ciertos temas que de modo contrario permanecerían al margen del aula?

Pedagogía feminista: la necesidad de trasformar el *currículum* explícito en pos de la incorporación de "lo lesbiano" en el aula

Durante la segunda mitad de siglo XX los feminismos se han encargado de denunciar, interpelar y visibilizar el carácter sexista de la ciencia. La crítica feminista no solo se ha interesado en poner en evidencia la exclusión de las mujeres en el ámbito científico sino que se ha conformado como un espacio de construcción de conocimiento con teorías, herramientas conceptuales y recursos empíricos propios, que se han demostrado fundamentales para cuestionar la histórica exclusión de la experiencia de las mujeres no solo en el ámbito de la ciencia sino, también, su subordinación en distintos ámbitos de la cultura.

Por otro lado, la pedagogía feminista, no solo cuestiona los *currículums* explícitos sino que genera diversos interrogantes acerca del acontecer cotidiano en el aula: cómo se despliegan los vínculos, cómo son los tratos entre chicos, chicas y docentes, quiénes imponen sus voces en relación a otros/as que permanecen en silencio –y la responsabilidad que tenemos como docentes al momento de intervenir–, qué se enseña y que se aprende, entre otros (Baez, et al. 2017). Como resulta evidente, en el campo educativo las investigaciones abordadas desde una perspectiva de género no limitan su estudio a las experiencias de las mujeres, sino que además se conforman en una herramienta para dar visibilidad a diversos grupos entre ellos aquellos que se conforman alrededor de sexualidades no-normativas como el lesbianismo.

El aula de "Lengua y Literatura" desde los postulados de la pedagogía feminista, y pensando en el abordaje de la ESI desde una mirada de género, se convierte en un espacio posible en el que cuestionar el lenguaje sexista (e indagar en otros que nos incluyan a todos/as/es) y deviene herramienta fundamental al momento de discutir en torno a un orden político, social, cultural, económico y

religioso que genera desigualdades entre varones, mujeres y sujetos no binarios (e incluso entre las mismas mujeres por cuestiones de raza, clase, edad, etnia, sexualidad).

Así la ESI insta a que la educación en sexualidades sea abordada desde una perspectiva de género implica:

> Reconocer las relaciones de poder que se dan entre los géneros, en general favorables a los varones como grupo social y discriminatorias para las mujeres, que estas relaciones han sido constituidas social e históricamente y son constitutivas de las personas y que atraviesan todo el entramado social y se articulan con otras relaciones sociales, como las de clase, etnia, edad, preferencia sexual y religión. (Gamba 2009:122).

Desde esta mirada, a partir del reconocimiento de dicha desigualdad, la transformación del currículum en el aula de "Lengua y Literatura" necesariamente debiera ir en pos no solo de la inclusión y la visibilización de mujeres escritoras y de historias, novelas y cuentos cuyas protagonistas sean mujeres, sino que también entiendo como estrategia de enseñanza la incorporación de las sexualidades lésbicas como contenido de enseñanza en la ESI. Incorporar novelas escritas por lesbianas, cuentos y relatos que den cuenta de "lo lesbiano" quizás, podría ser una manera.

Ahora bien, ¿qué sería "lo lesbiano"? ¿Exclusivamente narraciones que den cuenta de vínculos amorosos, sexuales, eróticos entre mujeres? ¿O hay un "algo más" que podría decirse como representativo del lesbianismo y que excede lo meramente erótico? Ilse Fuskova en *Amor entre mujeres* (1994), nos ayuda a entender que es "eso" a lo que refiero cuando hablo sobre "lo lesbiano" y que al mismo tiempo excede lo estrictamente sexual:

> Las lesbianas somos mujeres que priorizamos los vínculos de amistad y/o erotismo con otras mujeres (…) El lesbianismo va más allá de una práctica sexual. Es un desafío de la prohibición patriarcal que nos impide tener profundas relaciones positivas entre mujeres. Las lesbianas cuestionamos con nuestra presencia la limitada y rutinaria sexualidad que la sociedad machista impone a las mujeres en general. (Fuskova et al. 1994:84, 85).

De manera que, en un primer acercamiento, "lo lesbiano" no solo involucraría los vínculos emotivos y eróticos entre mujeres sino que incorporaría un modo específico de resistencia y apoyo, otro modo de vincularnos en tanto mujeres, la hermandad, en términos de

Adrienne Rich, aquel c*ontinuum lesbiano* que mencionaba en *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1996): las diversas formas de intensidad entre dos o más mujeres, las experiencias de identificación entre nosotras, el compartir la vida, la solidaridad contra la tiranía masculina, el dar y recibir apoyo práctico y político, entre otras formas. Relatos de "lo lesbiano" involucraría entonces, narrativas acerca de aquellos pactos entre mujeres (heteros, trans, lesbianas, no binaries), al momento de compartir saberes, experiencias, creencias y consejos.

> El lesbianismo remite a la posible, grande, profunda amistad entre mujeres. Toda una gama de lazos pueden unirnos: simpatía, solidaridad, erotismo, ideales de justicia, la lucha concreta por una causa. Estas amistades pueden, pero no necesariamente, incluir la atracción amorosa. El lesbianismo es una utopía liberadora de la servidumbre afectiva, sexual, económica, procreadora, que las mujeres sufren en el patriarcado. (Fuskova et al. 1994: 104).

Incluir "la posibilidad lesbiana" como un tema específico al interior de la ESI que se imparte en la asignatura "Lengua y Literatura", necesariamente debiera conducir a revisar aquello a lo que se hace referencia en la escuela acerca de la "diversidad sexual" como tema, dado que muchas veces esta categoría ingresa en las aulas de modo cerrado, estable, absoluto y rígido, invisibilizando la existencia lesbiana y las particularidades que conlleva cada una de las sexualidades que integran el término LGBTTTQI.

Considero que una de las maneras al momento de abordar la sexualidad lésbica o mejor dicho "lo lesbiano" en el aula de "Lengua y Literatura", podría ser generar diversos interrogantes a través de lecturas disparadoras como: *Durazno reverdeciente, Me encantaría que gustes de mí* o *Dame Pelota* de Fernanda Laguna/Dalia Rossetti; *Opendoor* de Iosi Havilio, o desde la poesía de Marina Mariasch en "Coming Attractions", como así también a partir de *Yo era una chica moderna* de César Aira, entre algunos textos.[21] En tal sentido se podría invitar a los chicos y las chicas a habitar desde la ficción "lo lesbiano" y, a partir de ahí, cuestionar aquellos mundos silenciados y distorsionados por el cine, la tv y la publicidad, en los que no solo se invisibiliza las sexualidades lésbicas sino que los sentidos que giran en torno a los vínculos entre mujeres usualmente están

relacionados con la competencia, la envidia, la rivalidad y el conflicto. Frente a esto, pocas son las mujeres que aparecen como aliadas, compañeras, pares, sororas y luchadoras que se unen para combatir los embates a los que nos somete el patriarcado. En tanto docente, concibo como necesario no solo rescatar, recuperar y visibilizar la literatura escrita por lesbianas y acerca de "lo lesbiano" sino, además, dar lugar a esa *voz lesbiana* que en términos de Laura a. Arnés irrumpe como: "una primera persona que tiene el potencial de desestabilizar los grandes relatos porque habilita la posibilidad de pensar el poder (…) no solo en relación con la heteronormatividad sino en términos de control acústico: quien puede hablar, que se puede decir, que se puede escuchar (Arnés 2016:16-17).

En fin, lo óptimo al momento de incorporar las sexualidades lésbicas como tema específico en ESI, sería incorporar la literatura o "ficciones lesbianas" pero no como un tema aislado, desde la mirada de la excepcionalidad o lo particular, sino que lo rico de este "rescate", de esta "recuperación" debiera ser habilitar el espacio áulico y las discusiones en torno a las condiciones materiales, políticas, sociales y culturales que generan desigualdades, y que provocan la invisibilización de las mujeres y las lesbianas del mundo literario.

Ningún libro te hace homosexual o lesbiana

Como relaté en párrafos anteriores, la sanción que afronté en mi práctica docente surgió el día en que un grupo de madres y padres concurre al establecimiento escolar afirmando que la lectura de *Hay una chica en mi sopa* era "pornográfica" y "obscena." Sin embargo, ex alumnos y alumnas, en una entrevista con la periodista Mariana Carbajal, expresaron su apoyo y defendieron la lectura en cuestión. Elizabeth Weber, de 16 años, opinó: "Se ve que los padres no entendieron la trama del libro. A mí me pareció muy buena porque nos permitió hablar con nuestros padres de temas tabú como los diferentes tipos de sexualidad." Y continúa: "El libro no es obsceno ni pornográfico. Lo único que hace es explicar diferentes tipos de sexualidades. Ningún libro te hace homosexual o lesbiana. A los

chicos que entendieron eso, la profesora les explicó que la idea era poder hablar del tema." (Carbajal 2013).

A partir de los dichos de la estudiante, se evidencia que las resistencias a discutir sobre lesbianismo en la escuela, en ciertas ocasiones, provienen más del mundo adulto que de los mismos y las mismas adolescentes. De hecho, la estudiante expone el "pánico" y el "temor" de madres y padres de que sus hijas se "conviertan" en lesbianas a partir de esta lectura. "Ningún libro te hace homosexual o lesbiana", dice Elizabeth. Quizás lo peligroso, para ese grupo de tutores/as, haya sido una lectura que pusiera en duda la heterosexualidad femenina e invitara a las estudiantes a pensar en torno a otras sexualidades posibles, a otros modos de ser mujer –e incluso a no serlo–, es decir, que se generaran espacios que interpelaran el estereotipo de género de mujer heterosexual.

Finalmente, Elizabeth afirma con respecto a la novela: "La idea que transmite es que el hecho de que una mujer sea lesbiana no la convierte en alienígena" lo que indica, por un lado, la necesidad de los chicos y las chicas de discutir abiertamente sobre disidencias sexuales y, por otra lado, habilita la posibilidad lesbiana en la escuela, lejos de la estigmatización, desde una visión en que la diferencia no es tomada como inferioridad ni peligro.[22]

Reflexiones finales

En la escuela, desde la imposición incesante del modelo naturalizado de heterosexualidad que se aplica a la presunción de identidad sexual heteronormativa tanto de chicas y chicos, como de sus padres, madres y docentes, Silvia Elizalde afirma que "no hay lugar para habilitar la legitimidad y el estatuto de placer de ciertas experiencias no hegemónicas" (Elizalde 2009:4). Desde mi experiencia docente, fueron los mismos y las mismas estudiantes quienes habilitaron esos lugares al momento de reflexionar en torno al lesbianismo como sexualidad legítima.

Por otro lado, guiándome por la experiencia de la sanción, parecería ser urgente la inclusión de las sexualidades lésbicas en los lineamientos curriculares para ESI desde el área de "Lengua y Literatura." Entiendo que los contenidos propuestos por el *Programa*

Nacional de Educación Sexual Integral, teniendo en cuenta que la *Ley de Educación Sexual Integral* fue sancionada en el año 2006, deberían ser revisados al calor de las leyes de Matrimonio Igualitario (Nº26.618, año 2010) e Identidad de género (Nº26.743, año 2012), como se indica en "Generizando la lengua y la literatura desde la cotidianeidad del aula" (Baez, et al. 2017). Allí, las autoras consideran que a partir de la combinación y selección de textos literarios y films, en las propuestas de los *Cuadernos ESI* se realizan diversos recortes en la imaginación pública y que estos recortes determinan un campo de posibilidad para la existencia de un conjunto de creencias. A tal punto que, retomando algunos de los postulados de Peralta (2016), sostienen que "este conjunto de creencias presenta un sesgo heterosexista y cisexista, que no visibiliza las disidencias sexuales (…)." (Baez, et al. 2017:50).

Basándome en mi experiencia, presumo que las representaciones sociales en torno al lesbianismo que circulan con frecuencia en las escuelas secundarias en San Luis contienen significaciones ligadas a lo abyecto y lo patológico. Es decir, muchas de las significaciones que circulan en torno a las sexualidades lésbicas, poseen valoraciones negativas, estigmatizantes y prejuiciosas. En las escuelas secundarias varios/as de los y las docentes consideran con respecto a las adolescentes lesbianas que "solo quieren llamar la atención", o que "es una moda" y circulan en la institución escolar frases tales como "ya se les va a pasar", que en cierta medida evidencia la deslegitimación de los vínculos entre mujeres y del lesbianismo en sí. Por ende, debido a los prejuicios que las adolescentes lesbianas perciben en la escuela por parte de algunos docentes y estudiantes, muchas veces consideran que "salir del closet" en este espacio puede traer consecuencias negativas para su formación como, por ejemplo en el caso que un/a docente las tome de "punto" y deban rendir la misma materia varias veces o que algún compañero/a las violente o discrimine. Debido a esto, muchas veces son las mismas estudiantes las que deciden no visibilizar su sexualidad al interior de las escuelas, lo que trae como consecuencia que la escuela no sea percibida por ellas como un lugar seguro. Así,

la institución escolar retiene en el "closet" a las adolescentes lesbianas, les inculca procesos de socialización vinculados al ocultamiento y al secreto y les enseña a disimular ese placer "prohibido", a tapar ese deseo desobediente y a vivir sus sexualidades desde el temor y la vergüenza.

Por otra parte, presumo que los discursos que deambulan en las escuelas en torno a las sexualidades evidencian poca –y hasta nula– integración de la educación sexual integral en el sistema educativo medio, primando los estereotipos y prejuicios en tono al lesbianismo. Intuyo, además, que la enseñanza en educación sexual que persiste en muchas escuelas está arraigada en la perspectiva biológica: predomina la enseñanza de la reproducción, la anatomía y fisionomía del cuerpo humano; la información acerca de métodos anticonceptivos, embarazos no deseados, infecciones de transmisión sexual y menstruación, entre otros. Por otro lado, es cierto que frente a la resistencia que en ciertos casos despliegan profesores/as, directivos, madres y padres en relación a la sexualidad lésbica, son las mismas estudiantes lesbianas las que forjan diversas estrategias y alianzas de supervivencia en el transcurso de su escolarización, al interior de las instituciones educativas. A partir de mi práctica docente puedo sostener que los intersticios y espacios de fuga donde es posible habilitar la pregunta curiosa fueron forjados por los/las mismos/as estudiantes. En aquellos lugares, en vez de preponderar el estigma y la discriminación, se hizo presente la palabra que busca pensar más allá de la heterosexualidad obligatoria, que se permite dudar acerca de los parámetros preestablecidos sobre las sexualidades. Y allí, en ese "las lesbianas no son alienígenas" de la adolescente sanluiseña, está también la invitación a pensar nuestras prácticas como docentes. Abrazada al pleno convencimiento de que muchas veces son los/las mismos/as jóvenes quienes nos invitan a provocar estos quiebres, aquellas disrupciones que nos interpelan al momento de revisar no solo nuestra práctica docente, sino también nuestros propios prejuicios acerca de las sexualidades.

Bibliografía:

Arnes, L. (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*, Buenos Aires: Editorial Madreselva.

Baez, J., Malizia, A. Melo, M. (2017). *"Generizando" la lengua y la literatura desde la cotidianeidad del aula,* , Rosario: Ed. Homosapiens.

Bazan, O. (2010). *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Buenos Aires: Marea.

Carbajal, M. (3 de junio de 2013). *Torquemada todavía vive en San Luis*. Nota publicada en Periódico digital Página 12. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-221439-2013-06-03.html

(9 de junio de 2013). *Ningún libro te hace homosexual o lesbiana.* Nota publicada en Periódico digital Página 12. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-221910-2013-06-09.html

de Lauretis, T. (1989*). La tecnología del género*. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, tomado de Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction, Macmillan Press, London.

de Lauretis, T. (2001). *Cuando las lesbianas no éramos mujeres*. Trabajo escrito para y el Coloquio "Autour de L'oeuvre Politique, Théorique et Littéralre de Monique Wittlg" ["En torno a la obra política, teórica y literaria de Monique Wittig"], bajo la dirección de Marle-Héléne Bourcler y Suzette Roblchon, París. Traducción al español de gaby herczeg (año 2014). El original en inglés se encuentra disponible en la página web de labrys, études féministes / estudos feministas. Número especial, septiembre 2003, http://tanianavarroswain/labrys/special

Elizalde, S. (2009). "Normalizar ante todo: ideologías prácticas sobre la identidad sexual y de género de los/as jóvenes en la dinámica de las instituciones orientadas a la juventud" en *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, UNLP, N° 1, "Juventud, familia y sexualidad", La Plata (Argentina). Disponible en: http://www.perio.unlp.edu.ar/revistadejuventud/sites/perio.unlp.edu.ar.revistadejuventud/files/normalizar_ante_todo.pdf

flores, val. (2008). "Entre secretos y silencios. La ignorancia como política de conocimiento y práctica de (hetero) normalización" en *Revista Trabajo Social*, N° 18. México: Universidad Nacional

Autónoma de México. Disponible en: http://www.revistas.unam.mx/index.php/ents/article/view/19514

Gemetro, F. (2012). "Figuraciones lesbianas. Lesbianismo, discursos científicos y políticas públicas a principio de siglo XX." En JONES, D; FIGARI, C. y BARRON Lopez S. *La producción de la sexualidad. Políticas y regulaciones sexuales en Argentina*, Buenos Aires: Biblos, pp 45-63

Merchan, C./Fink, N. (2016). "De brujas y princesas: la literatura y el cine en la producción de estereotipos de género" en *Ni una menos desde los primeros años. Educación en géneros para infancias más libres,* Buenos Aires: Editorial Chirimbote, 67-80.

Morgade, G. (2011). *Toda educación es sexual*, Buenos Aires: La Crujía.

Nuñez del arco, S. (2011). *Hay una chica en mi sopa*, Lima: Planeta.

Peralta, S. (2016). "¡Espera! Educación Sexual Integral en el aula de lengua y literatura." en *Periodicus*.

Platero, R. (coord.) (2008). *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Madrid: Melusina.

Ramacciotti, K./Valobra, A. (2008). "El campo médico argentino y su mirada al tribadismo, 1936-1955" en *Revista Estudos,* vol.16, Nº 2, Florianópolis May/Aug.

Rich, A. (1996). "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana" en *DUODA Revista d'EstudisFeministes,* Nº 10, 1996, Universitat de Barcelona.

Santoro, S. (21 de enero de 2017). "Pantalla grande pero con mujeres invisibles", *Periódico digital Página 12*. Recuperado de: https://www.pagina12.com.ar/15361-pantalla-grande-pero-con-mujeres-invisibles

Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona: Egales.

20. El test de Bechdel por ejemplo, es un método que permite evaluar si un guión de película, serie o historieta cumple con ciertos requisitos con la intención de disminuir la brecha de género. Este método se originó en el comic *Una lesbiana de cuidado* de la autora Alison Bechdel. La primera aparición del test fue en el año 1985 con el comic *The rule*. Los datos a evaluar que propone el test son: la aparición de al menos dos personajes femeninos, estos personajes deben tener comunicación en algún momento de la película o el comic, y la conversación no debe involucrar a un varón.

21. Otras sugerencias literarias podrían ser: Habitaciones de Emma Barrandeguy (2002), "Celos" de María Fasce (2007), Pollera Pantalón (2012) y La doble (2018) de Paula Jiménez España, Los imprudentes de Josefina Licitra (2007), "Monjas, la utopía de un mundo sin hombres" de Cecilia Pavón (2010), El niño pez de Lucía Puenzo (2004).

22. Con la noción "alienígena" utilizada por la adolescente sanluiseña, probablemente se haga alusión desde una mirada juvenil, a la necesidad de comprender que las jóvenes lesbianas no deberían sentirse (o ser tratadas) como seres de otro mundo, como forasteras, extrañas, como sujetas desconocidas. La consideración de Elizabeth indicaría reconocimiento y aceptación, desde un plano de igualdad de "lo diferente", aquella sexualidad que, por lo menos frente a sus ojos, se vislumbra como "desconocida" y ajena a su cotidianidad. Así como Elizabeth habla de las lesbianas como "alienígenas", desde una mirada desprejuiciada y a partir de la integración, también se podría pensar si las lesbianas realmente no serían "alienígenas" no solo para la escuela sino para un orden socio sexual que las excluye e invisibiliza. En tal sentido, Teresa de Lauretis en "Cuando las mujeres no éramos lesbianas" (2001), retomando los postulados de Monique Wittig entiende que emerge una figura conceptual, encapsulada en la afirmación "las lesbianas no son mujeres" (Wittig 2006). De Lauretis, conceptualiza a las lesbianas como una clase diferente de mujeres, en tal sentido el concepto que ella propone es el de "sujeto excéntrico", no solo por desviarse de la senda convencional, normativa, sino también ek-céntrico en el sentido que no se centra en la institución que sostiene y produce la mente hetero, es decir, la institución de la heterosexualidad. Mientras que las lesbianas no son –o no deberían ser– "alienígenas" de la escuela según la estudiante (principalmente en términos de exclusión), las lesbianas pueden ser pensadas como sujetas excéntricas. La pregunta que queda es ¿Cómo integra la escuela –en caso que se vislumbrara esta posibilidad– a las adolescentes lesbianas, excéntricas, alienígenas de un orden social heteronormativo que las excluye?

Astrónomas, cazadoras, princesas que gustan de mujeres y niñas con dos mamás: Lesbianas en la literatura infantil y juvenil argentina

*Damián Nicolás Martínez**

Introducción

Así como las enfermedades y la muerte, la sexualidad en sus diversas manifestaciones es considerada uno de los temas tabúes en las obras literarias destinadas a niños, niñas y adolescentes. A pesar de que en los últimos años la temática LGBTIQ tenga cada vez más lugar en la *literatura infantil y juvenil* (LIJ), la presencia tanto de personajes lesbianas como personajes trans es escasa en relación con la cantidad de personajes varones homosexuales. A su vez, el lugar para personajes intersexuales, bisexuales y *queer* es prácticamente nulo.

La especialista española en literatura infantil Teresa Colomer ha observado que en la LIJ existe una primacía del protagonista masculino por sobre el femenino. Esta supremacía se mantiene en la LIJ que aborda la temática LGBTIQ. Incluso, tal como señala la autora argentina Gabriela Larralde, las "obras que incluyen hombres *gays* como protagonistas duplican a las obras que incluyen mujeres lesbianas en sus argumentos" (2014:65). A su vez, ella observa que en los relatos con familias homoparentales predominan aquellas compuestas por dos madres en detrimento de aquellas que cuentan con dos padres. La autora le atribuye esta segunda cuestión a la posibilidad de que se asocie "al género femenino con la reproducción biológica y la responsabilidad del cuidado" (Larralde 2014:65).

De esto se desprende, entonces, que las narraciones con protagonistas lesbianas resulten una excepción, no solo en la LIJ en general, sino también en el marco de esta LIJ de temática LGBTIQ. El presente artículo aborda, precisamente, relatos infantiles y juveniles

argentinos con personajes lésbicos publicados en esta década: *Anita y sus dos mamás* (Fernández 2013), *El corazón de Ana* (Rin 2012), *La familia de Martín* (Knox 2012), *La princesa guerrera* (Boselli 2015), *Mi vestido de lunares* (Pereyra Rozas 2010), *Rosa y Julieta, mamás* (Oropeza 2012), *Un regalo de cuento* (Muscarsel Isla 2017) y *Una historia de amor muy espacial* (Sabino 2015). Este análisis se realiza en fases que comprenden el contexto de escritura y de lectura, los elementos paratextuales involucrados y la narración con sus elementos característicos.

Princesas que gustan de mujeres y niñas con dos mamás

El corazón de Ana, La familia de Martín y *Rosa y Julieta, mamás* son tres de los libros publicados por Bajo el Arcoíris, editorial que se dedica exclusivamente a editar en formato digital libros infantiles y juveniles de temática LGBTIQ desde 2012. Todos los libros de esta editorial están disponibles gratuitamente en internet.

El corazón de Ana es la historia de una princesa de doce años que no logra ser feliz después de la muerte de su madre. Cierto día, ingresa por primera vez a una oscura bodega del palacio a buscar a su gato. Allí descubre varios cuadros pintados por su madre y se lleva a su habitación el que más le gusta: el retrato de una hermosa joven. Lo mira frecuentemente hasta que un día, Ana, mientras llora, besa los labios de la muchacha del cuadro quien cobra vida. Ella le cuenta que se llama Sofía, que es la hija de la reina de las hadas, y que se acaba de romper el hechizo con sus lágrimas. Una vez liberada, Sofía se queda en el palacio junto a la princesa Ana. El rey está de acuerdo porque ahora ve feliz a su hija, pero les advierte que deben esperar unos años para concretar su matrimonio.

Por su parte, *La familia de Martín* es el relato en primera persona de un gatito bebé adoptado por dos perros, Oso y Sansón, mascotas del matrimonio compuesto por Paula y Naty. Al comienzo de su narración, Martín cuenta el momento en el que los perros lo encuentran frío y hambriento en la calle y deciden criarlo con la suposición de que Paula y Natalia, las dueñas de casa, estarían de acuerdo: "(…) yo no sabía que Paula y Nati eran mujeres, creía que eran las esposas de Sansón y Oso. Resultó que no, porque Oso y

Sansón eran esposos ellos dos, ¡y Paula y Nati también estaban casadas!" (Knox 2012:11). Cuando Paula y Natalia descubren el gatito en el jardín, deciden adoptarlo y, entre todos, crían a Martín. El relato finaliza con la mención del narrador sobre su crecimiento.

Por último, *Rosa y Julieta, mamás* es un relato con varios niveles, propone una historia dentro de otra. En un jardín de infantes, un grupo de niñas juega con una ciudad *Barbie* que no tiene ningún Ken. Ellas se preguntan constantemente "cómo sería tener dos mamás" (Oropeza 2012:1). Cuando el jardín queda vacío, las muñecas cobran vida. En dicha ciudad vive una familia compuesta por Carrie y sus dos mamás: Rosa y Julieta. Como a la niña le gusta frecuentar la biblioteca, la lectura le genera ciertas dudas y, una noche, cuando se acuesta para ir a dormir, le pregunta a su mamá Julieta: "¿Por qué en las historias que leo… nunca hay dos papás o dos mamás?– su semblante se volvió serio, pensaba que su madre le contestaría con que eran cosas de adultos-… O sea como tú y Rosa" (Oropeza 2012:5).

Julieta se sorprende, considera esa pregunta un interrogante válido y decide contarle una historia sobre dos *barbies* llamadas Margarita y Juliet. Estas muñecas se enamoran ante la sorpresa de las niñas que juegan con ellas y la oposición de la maestra. Esta negativa finaliza cuando la mamá de una de las nenas habla con lxs estudiantes de la clase y la docente para contarles que su hija tiene dos mamás. Años más tarde, llega a la clase una hermosa joven con un regalo para Margarita y Juliet: una pequeña muñeca bebé llamada Car. Así termina el cuento relatado por mamá Julieta. Después de la escucha atenta, Carrie asocia su nombre con el de la bebé del relato y pregunta si lo narrado ocurrió en la realidad. En vez de contestar, la madre le guiña un ojo, tal como hizo uno de los personajes del cuento.

Estos tres libros presentan, entre otras características, algo en común: se trata de relatos con elementos maravillosos que tienen a mujeres lesbianas como personajes y en los que las historias de amor presentan obstáculos menores como episodios relacionados con confusiones. En cuanto a los elementos paratextuales, dos de los

libros cuentan con ilustraciones en sus tapas que pueden anticipar la orientación sexual de sus protagonistas. En *El corazón de Ana* hay una imagen de dos chicas que corren por el bosque tomadas de las manos, mientras que *Rosa y Julieta, mamás* tiene en su portada un dibujo de dos mujeres abrazadas que sostienen a un bebé. A su vez, este libro propone en su contratapa: "(…) conoce a la familia de Carrie! Seguramente será muy parecida a la tuya." Esta apelación al lector infantil refuerza la ausencia de obstáculos para las familias homoparentales que desarrolla el texto. Por su parte, *La familia de Martín* cuenta con un prólogo donde la editora menciona el primer libro de la colección para agradecer "a aquellos que se animaron a compartir *Javier y el príncipe y el mar* con un público infantil." Esta frase, compuesta por el verbo "animarse", da cuenta de alguna posible resistencia en cuanto a la difusión de dicho texto por parte de los mediadores de lectura, adultos (padres, madres, docentes, bibliotecarixs) que acercan los libros a los lectores infantiles.

Cazadoras, astrónomas y princesas que gustan de mujeres

La princesa guerrera, de Amalia Boselli, tiene ilustraciones de Bellina y fue editado por la editorial Muchas nueces. Es el relato de una mamá que le cuenta a Juana, su hija, la historia de una princesa triste y solitaria que conoce a una cazadora del bosque. Cuando la mamá comienza a leerle el cuento "La princesa guerrera", se ve interrumpida por dos situaciones. Por un lado, el viento que desparrama el cabello de los personajes y hace correr las páginas del libro; por otro, la niña da por sentado que sabe cómo termina el relato:

> Juana, alborotada, agrega que ella ya sabe el final: seguro que la princesa se casa con el príncipe, su verdadero amor, y siguen juntos toda la vida comiendo perdices, pero le gustaría que le dejara escuchar toda la historia. (Boselli 2015:10).

Después de las interrupciones, la mamá relata el cuento que transcurre en un pequeño reino hace miles de años. La princesa guerrera es una joven valiente, decidida y fuerte, temida por nobles y monarcas debido a sus exitosos enfrentamientos con soldados y caballeros, pero vive triste por su soledad. En una comarca situada en un bosque impenetrable, a una cazadora de larga cabellera rojiza

le llegan rumores de una invasión. Ella, admiradora de la princesa guerrera, emprende un viaje hasta el reino para comunicar lo escuchado. Durante el extenso viaje decide entregarle su cabello como ofrenda y se lo corta. Cuando llega al reino, la confunden con un varón debido a su cabello corto, ya que quienes la ven no conocían mujeres que no tuvieran larga cabellera. La cazadora ingresa al castillo y es vista por la princesa quien se enamora de ella. Forman pareja, se hace una gran fiesta en el reino y, finalmente, forman una familia criando niños huérfanos. Al terminar la narración del cuento "La princesa guerrera", la mamá queda "asombrada por el silencio en que flotaron las palabras del cuento" y Juana pide que se lo lea otra vez.

La tematización de la homosexualidad en el relato es reforzada por los paratextos del libro. Mientras que el texto de contratapa finaliza con el enunciado "Juntas entendieron que el amor no sabe de géneros y salieron a luchar por su destino." La dedicatoria del libro hace hincapié en lo novedoso de esta temática: "a todxs nosotrxs, lxs niñxs que fuimos, que quisimos leer estas historias… y hoy las escribimos." Resulta interesante destacar que esta estrategia de emplear la x como eliminación de la marca genérica masculino/femenino, propia de la lengua castellana, solo aparece en los elementos paratextuales, no así en el texto que forma el cuerpo del libro.

Por su parte, *Una historia de amor muy espacial* es un libro de María Laura Sabino, ilustrado por Andrea Toledo y publicado por Ediciones La mariposa y la iguana. Esta novela (aunque en el prólogo sea presentada ambiguamente como una novela y como un cuento) se centra en la historia de Lucrecia y Ana, habitantes de Salsipuedes. Ambas son maestras de una escuela de "estrellología", dedicada a la enseñanza de métodos para el estudio de las estrellas y la adivinación del futuro de las personas. Al abrir la escuela, la única interesada en inscribirse es la bruja Luneta, pero como ella quiere buscar sustancias venenosas en las estrellas con el fin de hechizar niños, Ana y Lucrecia le niegan el ingreso. La bruja Luneta jura venganza.

Posteriormente, quienes asisten a la escuela son perros, puntuales y buenos estudiantes. Meses después de la creación de la escuela, la bruja Luneta envía al duende Pícaro (en realidad, un "príncipe elegante", víctima de un maleficio) para que secuestre a Ana y la lleve a la estrella movediza Aquetequedas. Para rescatarla, Lucrecia, los estudiantes y Don Ubaldo, un carpintero "réquete viejo" que tiene una motoestrella, viajan para rescatarla. Después de una serie de aventuras y malentendidos, Ana es liberada. Ella y Lucrecia hacen un viaje para festejar su reencuentro y dejan la escuela en manos de Doberman, uno de sus mejores alumnos.

A pesar de ser una novela, el texto retoma fórmulas de apertura y cierre de los relatos tradicionales para presentarlas con algunas alteraciones. De hecho, el inicio es "Había un viejo réquete viejo que vivía en Aquetequedas (…)", y el final: "Y colorín, colorado, esta historia se ha acabado y el amor ha triunfado en los cielos estrellados." Se produce una alteración en el inicio en cuanto al personaje presentado, ya que no se presenta ni a las protagonistas ni a la antagonista. Se trata de un personaje secundario, un hombre, justamente en un relato con protagonistas lesbianas. En relación con el cierre, hay una breve alteración de la fórmula debido a la inclusión de léxico recurrente en la obra, relacionado con el campo semántico de la astronomía.

Respecto al paratexto, la contratapa presenta un fragmento del prólogo escrito por Paula Jiménez España. En este se pone en evidencia la particularidad de la historia de amor narrada en el libro y cómo se diferencia de los relatos tradicionales:

> (…) lo más especial es que el amor no es como en *La cenicienta* una cosa que sucede entre un príncipe, que es hombre , y una muchacha que anda por la noche en una carroza que se convierte en calabaza. No. Acá el amor es algo hermoso que pasa entre una estrellóloga llamada Lucrecia y una persona muuuyyyyyyy maravillosa cuyo nombre es… ¡Ana! (2013:5).

La princesa guerrera y *Una historia de amor muy espacial* proponen una ruptura temática respecto de los cuentos infantiles y juveniles. Mientras que el primero recrea una escena de lectura de un cuento tradicional, pero renovado, el segundo es una ficción lesbiana presentada ambiguamente como cuento y como novela, con

fórmulas de los relatos maravillosos y elementos de ciencia ficción. Ambos cuentan con elementos paratextuales que refuerzan dicha ruptura, desde los enunciados de las contratapas hasta las ilustraciones que acompañan el desarrollo de las historias a lo largo de las páginas.

Más niñas con dos mamás

Por último, se abordan otros tres libros destinados al público infantil con hijas de parejas compuestas por dos mujeres: *Anita y sus dos mamás, Mi vestido de lunares* y *Un regalo de cuento.*

Anita y sus dos mamás (2013) es un libro escrito e ilustrado por Darío Fernández y publicado por la editorial Los molinos de viento. Después de presentar a sus dos mamás Eva y Mimí, quien está embarazada, Anita relata en primera persona las acciones habituales que realiza durante su semana: ir a la escuela, jugar en los recreos, almorzar en su casa, divertirse con sus mamás, salir a pasear con su tío y reunirse con otros familiares. Si bien los elementos paratextuales consideran la obra como un cuento al que se incluye en la literatura argentina, el relato omite cualquier elemento que pueda considerarse un conflicto narrativo que dé sentido a la estructura argumental. La ausencia de conflicto narrativo quizás resulte un procedimiento bastante particular para mostrarles a los lectores que no hay conflicto cuando una niña tiene dos mamás. De hecho, esta situación es reforzada con lo que se señala en la contratapa:

> *Anita y sus dos mamás* es un libro no sólo para niños sino también para sus padres, familiares y amigos. Es un relato simple que nos cuenta la dinámica diaria en las familias homoparentales, las cuales no difieren con el resto de las familias, cualquiera sea su conformación. (Fernández 2013).

Como contraposición, puede observarse *Mi vestido a lunares* (2010), de María Victoria Pereyra Rozas, con ilustraciones de Fernando Belisario, libro publicado por Librería de Mujeres Editoras e incluido en la colección "Esta es mi familia." En su relato en primera persona, la niña, hija de Malena y Sara, comienza con el planteo de su problema: encontró una polilla en el ropero y esta puede comerle su vestido de lunares. Por eso, ella relata sus intentos de proteger el

vestido hasta que finalmente, junto a ambas madres, organiza una cacería para atrapar a la polilla y sacarla de su casa.

Merece remarcarse que recién en la mitad del relato se pone en evidencia que la niña narradora tiene dos mamás: mientras que en la primera página menciona a su mamá Malena, en mitad del libro nombra a su mamá Sara. Esta situación, que puede pasar desapercibida para el lector desprevenido, se explicita en las líneas finales cuando la niña comenta el origen de su vestido preferido: "Hoy me levanté y me puse el vestido de lunares que compramos mamá Male, mamá Sara y yo en las últimas vacaciones en Mar del Plata." A este enunciado lo acompaña una ilustración en la que aparecen las mamás. Finalmente, bajo el título "Esta es mi familia", se presenta una imagen a modo de fotografía en la que, con ayuda de flechas, se indica: "Esta soy yo", "Esta es mi mamá Sara" y "Esta es mi mamá Malena." A continuación, un recuadro vacío lleva como título: "¿Y la tuya?." Esta apelación directa al lector infantil se complementa con un apéndice o segmento final incluido en todos los libros de la misma colección: "Apuntes para padres, madres, tíos, tías, abuelas, abuelos, maestras/os y más" en el que se enumeran los diversos "grupos familiares" abordados en las obras y se hace hincapié en que "la colección se propone como un acompañamiento al momento de abrir el diálogo sobre el respeto y la integración de lo diferente."

Un regalo de cuento (2017) tiene como autora a Mariana Muscarsel Isla, como ilustradora a Lucila Adano y cuenta con música adicional, compuesta por la propia autora y Santiago Adano, aunque en su última página, antes de la lista de agradecimientos, se lo caracterice como una obra colectiva: "A este cuento lo poblamos un montón de amigxs. Cada canción, cada dibujo, cada letra fue pensada, entonada, imaginada y recreada por una manada." Presentado como un cuento desde su título y su contratapa, pero catalogado como "libro de entretenimiento para niños", no contiene numeración en sus páginas y se complementa con un póster (con las letras de las canciones al dorso) y un CD-DVD.

El comienzo de la narración se sitúa el día en que Lea regresa sola de la escuela por primera vez. Como falta poco para el Día de la madre, piensa en qué regalarles a sus mamás Paula y Ana. Decide que, esta vez, ella se haría responsable del regalo, en vez de sus abuelas. Descarta todas las opciones que le brindan los avisos publicitarios porque anuncian productos que a ellas no les gustarían, avisos en los que nota que "las mamás de las fotos no se parecían a las de ella." En su reflexión, Lea piensa en las madres de nueve personas allegadas, entre las que menciona cuatro parejas compuestas por dos mamás. A continuación se enumeran características de sus mamás, en una imagen a modo de infografía: mientras que mamá Paula es ordenada, viajera, lectora, karateca, amante de las plantas y hábil con los arreglos de la casa, mamá Ana es despistada, conocedora de todas las canciones de María Elena Walsh y amante del fútbol y de la cocina. Después de dejar de lado opciones estrafalarias como una máquina teletransportadora o un robot arquero, permanece en su cuarto armando el regalo: un cuento en formato libro llamado precisamente "Un regalo de cuento", con la misma ilustración de la tapa de *Un regalo de cuento.* Lea, sentada en un sillón, leyéndoles el libro a sus mamás, es la última ilustración que contiene el libro.

Anita y sus dos mamás, Mi vestido de lunares y *Un regalo de cuento* presentan en común que se trata de libros que relatan la vida cotidiana de niñas con dos mamás, incluso, dos de ellas narran en primera persona estas situaciones. Se diferencian en cómo aparece la tematización de la pareja homosexual. En *Mi vestido de lunares* el hecho de que una niña tenga dos mamás es casi pasado por alto, como si efectivamente no fuera una cuestión sobre la que debe explicitarse su similitud con otras familias, sea cual sea su conformación. Por el contrario, en *Anita y sus dos mamás* y *Un regalo de cuento* se enfatiza, tanto desde la narración como desde los elementos paratextuales (títulos, tapas, contratapas), en la conformación de esta familia y en el hecho de que esta situación es habitual y generalizada. Además, es de destacar el recurso de la inclusión de dos importantes figuras en *Un regalo de cuento:* por un

lado, Frida Kahlo, por medio de un cuadro con su imagen en una de las paredes de la casa de Lea; por otro, la mención de las canciones de María Elena Walsh. Ambas mujeres son recordadas no solo por ser representativas de las expresiones artísticas latinoamericanas, sino también por tratarse de figuras emblemáticas para los feminismos y la diversidad sexual. A su vez, María Elena Walsh tuvo un rol emblemático en la literatura infantil argentina.

Aproximaciones

Los ocho relatos presentados incorporan a la literatura infantil y juvenil una temática poco desarrollada como lo es la de las ficciones lesbianas. A partir de la consideración de los procedimientos tanto textuales como paratextuales de estos ocho libros, se identifica una característica en común: tematizan la homosexualidad de sus personajes femeninos, ya sean protagonistas o secundarios y, en una primera lectura, esta situación no se presentaría como algo llamativo ni para ellas ni para los otros personajes de los relatos. Hasta debe reconocerse que se enmarcan en lo políticamente correcto: todas estas historias terminan con la conformación o la reafirmación de parejas monogámicas. Además, en la mayoría de ellos, seis de los ocho libros, se aborda la conformación de familias (llevadas adelante por parejas formadas por dos mujeres).

En la misma línea de análisis sobre lo políticamente correcto y los estereotipos, algunos especialistas proponen reflexionar sobre las razones de los autores para abordar estas temáticas. En un extenso reportaje del *Suplemento Soy*, del diario argentino *Página 12*, el filósofo español Gustavo Puerta Leisse reflexiona:

> El típico libro infantil sobre diversidad sexual es el de "Fulanita tiene dos mamás", que lo primero que te plantea es que "a pesar" de que tiene dos mamás es feliz igual y se parece a ti. La pregunta sería: ¿qué es lo que siente una niña con dos mamás frente a ese libro?, ¿qué le aporta? Otra pregunta para hacernos es: ¿quiénes escriben estos libros y por qué? Escribir este tipo de libros te garantiza entrar en un colectivo, en una red de librerías, en ciertos espacios de prensa. Es fácil apostar por esa posición. El problema es hasta qué punto estás sustituyendo estereotipos anteriores por nuevos. (Curia 2015).

Estas astrónomas, cazadoras y princesas que gustan de mujeres y estas niñas con dos mamás son excepciones en la LIJ argentina que

comenzaron a tener lugar en esta última década. Lo hicieron en publicaciones de editoriales jóvenes y alternativas que, si bien empezaron a ocupar espacios en el mundo editorial, no tienen cabida de manera masiva en las instituciones educativas ni están incluidas en planes nacionales de lectura. ¿Esta independencia es aprovechada en pos de la originalidad de las historias fuera de todo estereotipo, de un posible alejamiento de lo políticamente correcto y de una despreocupación por las intenciones pedagógicas? Responder afirmativamente resulta, por lo menos, dudoso. Por el contrario, se observa un exceso de buenas intenciones, un cúmulo de constantes apelaciones a valores instituidos como la inclusión, la tolerancia, la aceptación y el respeto, además de un esforzado y, a veces, hasta forzado, empeño en remarcar la ausencia de conflictos en las relaciones lesbianas y las familias homoparentales.

Configuraciones de sentidos

La posible sustitución de viejos estereotipos por otros nuevos puede funcionar como vía de acceso para indagar en estos libros la configuración de posibles sentidos que cuestionarían a nivel social. Dicha configuración resulta de un cruce entre la *fuga* de la literatura infantil y el *desplazamiento* de los niños (Fernández 2010) con la "experiencia del exilio" de las lecturas lesbianas (Arnés 2013).

Gloria Fernández, escritora, docente e investigadora de literatura infantil y juvenil, postula que la literatura y la infancia se parecen en la subversión y la fuga ya que: "la literatura *se fuga* de toda comprensión unívoca, de fascismos que vociferan morales imperantes" así como "los niños *se desplazan* para alejarse de los adultos." (2010: 158). Según esta autora, a la literatura le resultan incómodas las ataduras de la misma manera que al niño la lógica de los adultos a la que habitualmente subvierte.

Por su parte, la investigadora Laura Arnés sostiene que "leer lo lesbiano en la literatura argentina podría constituirse (…) en otro modo de entender la experiencia del exilio (...)" (2013:5) –exilio al que refiere tanto en sentido metafórico, de exclusión del sistema por la disidencia sexual, como a su tematización en los relatos. Este primer modo al que Arnés alude, el metafórico, es el que abordamos

en este trabajo. Entonces, la acción de leer lo lesbiano en la literatura infantil y juvenil argentina resulta una operación de construir sentido a partir de la identificación de relatos casi ausentes.

Debido a este cruce planteado entre la *fuga*, el *desplazamiento* y la *experiencia del exilio* de las ficciones lesbianas, es que merecen destacarse los tres libros que registran escenas de lectura: *Rosa y Julieta, mamás, La princesa guerrera* y *Un regalo de cuento.* Mientras que Carrie y Juana indagan en las características que habitualmente leen/escuchan leer, Lea concibe una creación propia a la que considera un cuento.

En las escenas de lectura de *Rosa y Julieta, mamás* y *La princesa guerrera*, cada niña está junto a su madre y, conversando con ella, tematiza esta cuestión: Carrie pregunta por qué nunca hay dos mamás o dos papás en las historia que lee/escucha y Juana plantea como hipótesis de lectura que la princesa protagonista se va a quedar con un príncipe, pero comprueba que finalmente se queda con una cazadora. Así es que plantean la identificación de una constante de los protagonistas de los relatos para niños: la heterosexualidad. Por su parte, la escena de lectura con la que finaliza *Un regalo de cuento* (Lea les lee a sus mamás el cuento que ella escribió) es el resultado de las reflexiones que la niña había realizado: sus mamás no se parecen a las de las publicidades, si cada madre es única no se las puede sorprender regalándoles lo mismo a todas, "mamá Paula dice que una historia es buena cuando no se le puede adivinar el final.."

Conclusiones

La riqueza de los protagonistas de los relatos tradicionales, considerados hoy, habitualmente, como relatos infantiles, se genera en gran parte por la oposición que les producen sus antagonistas. Los ocho relatos aquí analizados parecen destacarse por lo opuesto. Se observa en ellos una ausencia casi total de algún elemento o personaje antagónico con cuyo encuentro se desate un conflicto: ni un lobo que ataque en un bosque ni una vecina que comente en el barrio.

Por el contrario, el aspecto remarcable de algunos de ellos resulta ser el de la inclusión de escenas de lectura: situaciones en las que mujeres plantean el amor entre mujeres como posibilidad o, más precisamente, destacan su ausencia. Es decir, hablan sobre "su exilio", sobre lo que no está. Las palabras de estas niñas en libros cuyos personajes forman parejas lesbianas devienen en "voces lesbianas" que "interpelan (…) a la matriz heterosexual en tanto molde que inscribe las diferencias genéricas y las posibilidades de los circuitos erótico-afectivos en todas las esferas de la vida cultural." (Arnés 2016:117). Estos personajes infantiles femeninos se desplazan del rol de lectoras u oyentes que indagan, cuestionan o discuten sobre los contenidos de una obra en particular (la que se está leyendo/escuchando) hacia el rol de cuestionadoras de la literatura infantil en su conjunto e, incluso, una de ellas deviene autora. Es decir, se desplazan de sus roles de lectoras y oyentes de una sola obra hacia figuras que cuestionan la propia LIJ de la que son parte y poniendo así en tensión las fugas, las ausencias y los exilios.

Bibliografía:

Arnés, Laura (2013). "Zonas liberadas: la literatura argentina en clave lesbiana" *BOLETIN/17 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Diciembre de 2013: 1-41.

(2016). *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva

Cedeira Serantes, Lucía & Cencerrada Malmierca, Luis Miguel (2006). "La visibilidad de lesbianas y gays en la literatura infantil y juvenil editada en España." *Educación y biblioteca*. N° 152. 2006.

Comino, Sandra (2013). "De… "eso", ¿se habla? Temas tabúes en la literatura infantil." En: *Esto no es para vos.* Buenos Aires: La Bohemia.

Curia, Dolores (20/11/2015). "Niños sí, infantiles no." *Página 12*. Recuperado de https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-4269-2015-11-20.html. [Última consulta: 10/3/2018]

Fernández, Gloria (2010). “Los niños, la literatura y las poéticas de la experiencia: semióticas enfrentadas al poder.” *Revista AdVersuS*, VIII, 19-20, diciembre 2010 – junio 2011:158-168.

Jiménez España, Paula (2013). “Un prólogo.” En: Sabino, Laura. *Una historia de amor muy espacial*. Buenos Aires: Ediciones La mariposa y la iguana.

Larralde, Gabriela (2014). *Los mundos posibles. Un estudio sobre la literatura LGBTTTI para niñxs*. CABA: Título.

Lluch, Gemma (2004). *Cómo analizamos relatos infantiles y juveniles*. Bogotá: Norma.

Martínez, Damián (2016). “Duendes gays, princesas trans, dos papás y dos mamás: La literatura infantil argentina de temática LGTBI.” *Ideario, Revista académica*. Instituto Provincial de Educación Superior “Paulo Freire”, Río Grande, Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, Año 5, Nro. 9: 52-59.

(2016). “Recorrido por la temática LGTBI en la literatura juvenil argentina”, *Ideario, Revista académica*. Instituto Provincial de Educación Superior “Paulo Freire”, Río Grande, Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, Año 5, Nro. 8: 26-33.

Martínez, Damián & Nieto, Facundo (2015). “Configuraciones de la temática LGTBI en la Literatura Infantojuvenil argentina: publicaciones de la editorial Bajo el arcoíris”, *Red sociales*, *Revista del Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Luján*, Vol.2 Nro. 5: 90-100.

Soler Quiles, Guillermo (2015). “La representación de la diversidad afectivo-sexual en la literatura infantil y juvenil de América Latina.” En: LLorens, Ramón et al. *Te voy a contar un cuento. La literatura infantil y juvenil en América Latina* Nº 20, una edición de *América sin nombre*, Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX, No 20, diciembre de 2015, 63-72.

Soriano, Marc (1999). “Sexualidad.” En: *La literatura para niños y jóvenes*. Buenos Aires: Colihue.

Textos literarios analizados

Boselli, Amalia (2015). *La princesa guerrera*. Ilustraciones de Bellina. Buenos Aires: Editorial Muchas nueces.

Fernández, Darío (2013). *Anita y sus mamás.* Buenos Aires: Los molinos de viento.

Knox, Nimphie (2011). *La familia de Martín/La primavera*. Ilustraciones de Lita Gómez y María Lemus. Buenos Aires: Bajo el Arcoíris.

Muscarel Isla, Mariana (2017). *Un regalo de cuento.* Ilustraciones de Lucila Adano. Buenos Aires: Editorial Muchas nueces.

Oropeza, Daniel (2012). *Rosa y Julieta, mamás*. Ilustraciones de Silfos. Buenos Aires: Bajo el Arcoíris.

Pereyra Rozas, María Victoria (2010). *Mi vestido de lunares.* Ilustraciones de Fernando Belisario. Buenos Aires: Librería de Mujeres Editoras.

Rin, Killari (2012). *El corazón de Ana*. Ilustraciones de Lita Gómez. Buenos Aires: Bajo el Arcoíris

Sabino, Laura (2013). *Una historia de amor muy espacial*. Ilustraciones de Andrea Toledo. Buenos Aires: Ediciones La mariposa y la iguana.

Rotativas tortilleras. La revista *Fulanas*: una experiencia de auto-representación lesbiana

Agustina Noceti

Pensar las representaciones de lesbianas en los medios de comunicación implica, usualmente, encontrar, con ojo experto, metáforas veladas de esas formas erótico-afectivas que se alejan del orden heteropatriarcal, o bien trabajar con estereotipos consolidados que resultan muy poco representativos de la variedad de existencias lesbianas. En Argentina, desde fines de los ochenta se ha dado una creciente visibilización del lesbianismo –y de la homosexualidad en general– en los medios de comunicación: el caso paradigmático fue el programa de televisión abierta *Almorzando con Mirtha Legrand*, organizado en 1990, en el que se transmitió por primera vez en vivo a una lesbiana que se reconocía como tal en público y a cara descubierta.[23] No obstante, la visibilidad mediática no ha implicado, necesariamente, una deconstrucción de las operaciones que estigmatizan y vulneran al colectivo LGTB. Como plantea Sáez (2000) en su análisis de la cobertura mediática de *gays* y lesbianas en España, las existencias no heteronormadas se mueven dentro de una paradoja respecto de los medios de comunicación: si no aparecen se trata de una exclusión que anula sus reivindicaciones; si aparecen son tratadas como objetos de estudio, curiosidades de un *freak-show* o integrantes de paneles de artificio donde se las acorrala junto con un religioso homofóbico, un médico biologicista y/o un psicólogo discriminador.

A pesar de una historia de representaciones que no juega a favor de la deconstrucción de los prejuicios, existe una línea (de fuga) paralela que enhebra una serie de esfuerzos discursivos, de encuentros textuales, que construyen otras formas de lo lesbiano, otras voces que, en primera persona, se narran a sí mismas. La búsqueda de ese diálogo entre experiencias de auto-representación

de las lesbianas y la construcción de la representación social de las mismas habilita un acercamiento a esos otros cuerpos, sensibilidades y afectaciones que constituyen una crítica a la heteronorma.

En esa línea de propuestas alternativas aparece la revista *Fulanas*. La publicación tuvo un total de quince números y se editó mensualmente, con una tirada de 5.000 ejemplares, entre octubre del 2000 y diciembre del 2001, en Buenos Aires, Argentina. Estuvo a cargo de la Asociación Civil "Labrys", presidida por María Rachid y Claudia Castro, activistas del "centro comunitario para lesbianas y mujeres bisexuales 'La Fulana'" (1998-actualidad). Así, a partir del análisis de *Fulanas*, una revista que –tal como se definía en su portada– estaba orientada a "mujeres que aman a mujeres", busco indagar no solo las representaciones de lo lesbiano sino las subjetividades discursivas que la revista contribuyó a formar en torno a la identidad lesbiana.

Si consideramos, como ya señalaron los Estudios de género y feministas, que el género y la sexualidad son construcciones culturales e históricas que implican relaciones de poder y jerarquías entre sujetos, resulta fundamental analizar las formas discursivas que vehiculizan estos procesos. En este sentido, abordar las diversas formas de auto-representación que presenta *Fulanas* permite reconstruir los mecanismos y operaciones que entran en tensión con las representaciones hegemónicas sobre las lesbianas, a fin de contribuir a una lectura que desnaturalice las desigualdades sociales legitimadas y sus distintas formas de exclusión.

Lesbianas y (auto)representación: problemas y enfoques específicos

Al preguntarnos sobre las formas de representación que construyen "lo lesbiano" no podemos dejar de considerar la existencia de esquemas de percepción construidos cultural e históricamente. Tal como plantean diversxs autorxs –Teresa de Lauretis (1984) y Leonor Arfuch (1996), entre otrxs– el cuerpo de "La Mujer" en general ha sido construido culturalmente como un cuerpo-para-otro, expuesto a la objetividad operada por la mirada y el discurso de los sujetos-varones. Es decir, en el caso de la representación de las mujeres, la

norma de su percepción las ubica en términos de objeto por y para la mirada de los demás. Lo visible en términos sociales se conforma como tal al ser percibido, y esta operación de conformación de lo visible se concreta a través de diversas operaciones de esencialización, naturalización y universalización que, en términos generales, hacen del cuerpo un estereotipo, un patrón de lectura de todos los cuerpos, configurando así una situación de subordinación y violencia simbólica estructurada a partir del género. Es así que esa percepción/representación de las mujeres en tanto objetos no responde a su naturaleza biológica ni tampoco refleja una realidad exterior, sino que es una construcción cultural e ideológica, marcada por relaciones de dominación de género (Mulvey 1975; Doanne 1982). Y las industrias culturales, como bien demostró Berger (2000), cumplen un papel fundamental en la configuración de estos sentidos sociales.

Si bien es cierto que pueden encontrarse, desde comienzos del siglo XX, y sobre todo en momentos en que los cambios en los roles de género amenazaban el *statu quo*, discursos sociales, médicos y científicos que patologizaron las relaciones lesbianas, como ya sostuvo Butler (2000), la invisibilización de ese porcentaje de la población femenina cuya elección erótico-afectiva se centra en otras mujeres estuvo históricamente más ligada a una irrepresentabilidad que a una prohibición. El silencio fue la principal estrategia para neutralizar el impacto de la autonomía sexual de las mujeres: lo que no se reconoce no precisa ser discutido. "La Fulana", por supuesto, no ha permanecido ajena a este dilema que atraviesa el siglo e, inclusive, hizo carne de la demanda de visibilidad en algunas de sus consignas de los últimos años: "Porque lo que no se nombra no existe y lo que no existe no tiene derechos", escribían en 2013, o "Visibilicemos nuestros besos" en diversas campañas realizadas a través de sus redes sociales (2016-2017).

En Argentina, la emergencia del lesbianismo como subjetivación política se dió junto con la creación y circulación de publicaciones producidas y distribuidas por activistas y organizaciones LGTB: *Somos*, del Frente de Liberación Homosexual (FLH), que incluyó

notas escritas por el grupo de lesbianas "Safo"; *Nosotras que nos queremos tanto*, editado por el "Colectivo de Lesbianas de Madrid" y traído a Argentina por la activista lesbiana Empar Pineda; *Codo a Codo*, elaborada por el "Grupo Autogestivo de Lesbianas" (GAL) entre 1986 y 1989, y *Cuadernos de Existencia Lesbiana*, una publicación artesanal y autogestiva que se distribuyó entre 1987 y 1989 y que se centraba en el trabajo y la producción de teoría lesbiana, incorporando artículos y traducciones de teóricas anglosajonas como Adrienne Rich y Audre Lorde. Entre sus creadoras estaban Ilse Fusková, una de las primeras activistas lesbianas en visibilizar su existencia, junto con Adriana Carrasco y, posteriormente, se sumó Claudina Marek.

En esta publicación prima una reivindicación del lesbianismo no sólo como preferencia sexual sino, también, como una subjetivación política y una lucha política contra el patriarcado, la heterosexualidad y la maternidad obligatoria. El programa político de *Cuadernos de Existencia Lesbiana* fue el de construir un soporte material que contribuyera a la emergencia de las lesbianas en cuerpos, lenguas, imágenes, a fin de producir una renovación del imaginario sexual (Torricella 2010). Ante la carencia a nivel local de producciones o espacios dispuestos a importar materiales sobre lesbianismo, esta publicación adaptó y tradujo textos extranjeros y los publicó en fragmentos breves, acompañados por ilustraciones. Pero además mantuvo un perfil que buscaba acercar la teoría a la poesía.

Con la llegada de los noventa se dio una proliferación de diversos grupos activistas, tales como "Las lunas y las otras", "Convocatoria Lesbiana", "Grupo de Madres Lesbianas", "Sentimientos", "Buenas migas", así como diversos frentes y colectivos: "Escrita en el Cuerpo", "Grupo de Lesbianas Feministas" (GLEF), "Amenaza Lésbica", "Lesbianas a la Vista", "Grupo de Reflexión Autogestiva de Lesbianas" (GRAL) y "La Fulana." Como sostiene Arnés (2016), estos espacios de militancia abogaron por la incorporación a la ciudadanía y el acceso a derechos.

En este marco, y sumado también a la creación de grupos mixtos LGBT, surgen dos publicaciones de interés para este trabajo: la revista *Confidencial Argentina* (1993) y el boletín *LA HORA Lésbica, gay, travesti y transexual* (1996). En ambas publicaciones el anhelo de unidad en la diversidad bajo una luz comunitaria se expresa desde el comité editorial que incorporaba activistas lesbianas, *gays* y trans. Esto habilitó una pluralidad de voces y la cobertura de un rango muy amplio de temas e intereses. La pretensión de *Confidencial* de ser el órgano de difusión de una comunidad diversa se profundiza en la experiencia del boletín *LA HORA*, que actuó como vínculo político de una comunidad más amplia, y en estrecha relación con el naciente movimiento LGBT latinoamericano.

Heredera directa de estas publicaciones, la revista *Fulanas* hace su aparición en octubre del 2000. Aunque en este caso se trataba específicamente de una publicación de lesbianas y para lesbianas y mujeres bisexuales –es decir, una revista específica para el mundo lesbiano y no destinada a toda la comunidad disidente– muchos de los parámetros de *Confidencial* y *LA HORA* se mantienen: listado de organizaciones, pauta publicitaria, avisos comerciales, artículos de diferentes activistas (algunas integrantes de "La Fulana" –y otras externas– invitadas a colaborar). Sin embargo, *Fulanas* tuvo un carácter particular: "Para muchas encontrar esta revista significaba no saberse solas en tiempos donde la palabra lesbiana apenas se escuchaba."[24] Es decir, fue la primera publicación hecha por y para lesbianas que tuvo una tirada masiva y que se distribuyó en kioscos de revistas (otras publicaciones anteriores se distribuían en marchas, bares y locales de militancia), aunque, como relatan algunas de las activistas que formaron parte del comité editorial, la misma se vendía cubierta por una bolsa negra opaca, tal como sucedía con las revistas de contenido pornográfico.

La reconstrucción analítica de las formas de auto-representación que emergen en *Fulanas* apunta a comprender los sentidos que se ponen en juego desde la "voz propia", es decir, desde un sujeto enunciativo que se reconoce como lesbiana y que se dirige hacia lesbianas. Pero además, cabe destacar la crucial importancia de la

articulación de la identidad con la búsqueda de una subjetividad política colectiva en torno a discursos auto-referenciales. Esto se contrapone a la heterodesignación (proceso mediante el cual la mayoría de las representaciones lesbianas son construidas a partir de un sujeto del discurso varón heterosexual, y donde se las relega a la posición de objeto) comúnmente asociada a la aparición de las lesbianas en los medios de comunicación. Asi, la emergencia de la voz propia genera modelos, anclajes discursivos que posibilitan otras existencias, otras posibilidades del yo entendido como una construcción "fragmentada y fracturada" (Hall 1996: 17). En este sentido, las representaciones que circulan en torno a la homosexualidad en general –y al lesbianismo en particular– en los medios de comunicación son un tema de gran relevancia para la sociedad en su conjunto, en tanto éstos constituyen y habilitan, junto a otros actores de la vida social, significaciones sociales que articulan subjetividades discursivas y performáticas.

¿Las lesbianas somos mujeres? Tensiones del yo narrativo lesbiano

Como ya se sabe, la historia del movimiento lésbico se desarrolló en estrecha vinculación ideológica y organizativa con otros dos movimientos muy fuertes: el movimiento feminista y el movimiento homosexual. Así como muchas teóricas lesbo-feministas han reivindicado la especificidad de lo lesbiano frente a la categoría de "mujer" (los desarrollos teóricos de Monique Wittig son particularmente importantes en este sentido), otras han replanteado la necesidad de quebrar la variable que iguala lo lesbiano con una versión femenina de la homosexualidad masculina: "Igualar la existencia lesbiana con la homosexualidad masculina porque ambas son estigmatizadas es negar y borrar una vez más la realidad femenina. Separar a aquellas mujeres estigmatizadas en tanto homosexuales o *gays* del complejo continuo de resistencia femenina a la esclavitud y vincularlas a un patrón masculino es falsificar nuestra historia." (Rich s/d: 24).

Las marcas discursivas que permiten reconstruir subjetividades dan cuenta en distintos grados de este diálogo permanente entre

ambas categorías, a la vez que resaltan la importancia del uso del término "lesbiana" frente a una concepción general masculina de la homosexualidad. Sumado a esto, es importante mencionar que aquello que se identifica bajo la categoría de "lesbianismo" no es unívoco ni cerrado –como jamás podría serlo ninguna identidad ni posicionamiento discursivo–, sino que evoca una relatividad y multiplicidad de experiencias de las que resulta difícil dar cuenta.

Entonces, ¿cómo se articulan estas tensiones en *Fulanas*? ¿Se marca una diferencia entre la identidad-lesbiana y la identidad-mujer? ¿Qué mecanismos enunciativos se articulan para dar cuenta de ese diálogo permanente con la categoría "mujer"? El discurso de la organización "La Fulana" se centraba en el reconocimiento de sus derechos y el acceso a la ciudadanía, sustentado por la construcción de una identidad como punto de referencia política. Este tipo de militancia estaba inserta en un contexto de prácticas neoliberales concentradas en la afirmación de derechos individuales, de visibilización forzada por la crisis del VIH-SIDA y de la creciente presencia política de las subjetividades en el espacio público luego de la dictadura. La revista, como órgano de difusión y construcción de subjetividad, no permanece ajena a este contexto, sino que se constituye como productor y re-productor de la identidad lesbiana desde su óptica particular. El título de la publicación contiene una referencia fundamental a la inscripción en un todo mayor: *Fulanas*, una cualquiera dentro del colectivo "mujeres", una que no se distingue del montón, una indeterminada cuyo nombre no se diferencia del resto. ¿Quiénes son esas "fulanas"? Esta pregunta se responde, en un estilo directo, en el subtítulo de la revista: "Para mujeres que aman a mujeres." Esta frase hace mucho más que simplemente definir el público proyectado: establece que las "fulanas" –y por ende, las lesbianas– son sustancialmente mujeres. Parte de una categoría identitaria que las abarca y de alguna forma habilita sus existencias, allí donde el plural se enfrenta por un lado con el cliché de la repetición y, por otro, habilita a la multiplicidad de variables contenidas en las otras: "las mujeres" como seres históricos en contraposición al concepto inmutable y esencial de

"mujer" (Arfuch 1996). Este posicionamiento, sumado al formato de la revista que la acerca en muchos aspectos al de las publicaciones de la prensa femenina tradicional, remite a un "nosotras" inclusivo, en parte por la clara intención de *Fulanas* de llegar a un público más amplio que el del activismo lésbico. A su vez, la voluntad política de adquirir derechos y reconocimiento legal y social en la Argentina de principios del siglo XXI requería de una integración identitaria que resaltase los aspectos más ajustados a la ideología dominante, una especie de anclaje significante en el flujo de lo "válido" y lo "permitido": una lesbiana *debe* ser una mujer, pasible de ser leída como tal, inserta en el mercado laboral y de consumo, siendo ella misma una identidad más en el crisol de la *diversidad*.

Cabe resaltar que el proceso de sujeción a las prácticas discursivas, también llamado proceso de identificación, como plantea Hall (1996), nunca está terminado, sino que esa fusión final que sugiere es una fantasía de incorporación, ya que toda identificación necesita de un exterior constitutivo. El proceso de constitución de lo lesbiano como subjetividad implica que parte de eso que históricamente fue "un exterior constitutivo" de otras identidades sea procesado como algo posible, y que a la vez excluya ciertos aspectos, formas, mundos. A pesar de esta necesidad de conformación de un "otro", lo que distingue a una lesbiana como sujeto es quizás una frontera más difusa –y franqueable– que la de otras identidades. Esta sutileza, podríamos decir, está representada también en el subtítulo de la revista: "Para mujeres que ***aman*** a mujeres" (el subrayado es mío). En *Fulanas*, es el acto de amar, sin más detalles o concreciones sobre las múltiples maneras de entender esa emoción, lo que puntualiza y traza el límite –un límite borroso, cambiante– de lo lesbiano. Este deseo de abarcar la mayor variedad posible de experiencias, esta borradura identitaria, ha sido ya abordada por diversas autoras lesbofeministas, en particular por Adrienne Rich (1980:23), que desarrolló el concepto de *continuum lesbiano* para graficar todo esta rica gama de afectaciones que comprende muchas formas de "intensidad primaria" entre mujeres.

Aunque primeramente podría leerse como una indefinición que apunta a invisibilizar nuevamente la especificidad de lo lesbiano (una mujer que ama a otra mujer podría ser una madre que ama a su hija, o dos amigas que se aman entre sí), es importante destacar que es justo este tipo de vaguedad uno de los recursos enunciativos que constituye la subjetividad lesbiana. Como plantea Arnés (2016), la figura de la invisibilidad es la condición de entrada de lo lesbiano en el campo cultural y, por eso mismo, se convierte en una "paradoja estructurante" pasible de ser leída como estrategia misma de representación. Así, "(…) el cuerpo que construyen las voces lesbianas es un campo de tensión entre invisibilidad y visibilidad, entre imposibilidad y posibilidad, entre resistencia y aceptación." (2016:132) De esta forma, la identidad lesbiana como posición alternativa y la opción de aquellas que tienen relaciones con otras mujeres de no nombrarse a sí mismas abre la pregunta sobre si se trata de una falta de referentes y una identificación negativa de lo lesbiano, o si se trata de una identidad construida estratégicamente por un carácter fluido.

Esta paradoja aparece en *Fulanas* de diversas formas: una de ellas es la inclusión en un "nosotras" que se iguala a las mujeres. Por ejemplo, en el sexto número hay una breve reseña del 8 de Marzo titulada "Nuestra propia historia: 8 de marzo. Día Internacional de la Mujer." La breve historización del origen de la fecha y de la condición de subordinación de las mujeres en el mundo está seguida luego por una referencia específica a la discriminación que sufren las lesbianas en las ocasiones en que se expresan cariño o afecto en la vía pública. La especificidad de este tipo de opresión sí se diferencia del resto: "Muchas de nosotras, que además de mujeres nos reconocemos como lesbianas, nos discriminamos a nosotras mismas y limitamos nuestras expresiones de amor para con nuestra pareja, novia, filito, o como queramos llamarle, por vergüenza 'al qué dirán' (…)."[25]

Sin embargo, no hay una alusión explícita a la real causa de esa discriminación, que es la opresión propia de un mundo heteronormado. Es decir, la especificidad de lo lesbiano, en este caso

en relación con las estrategias de dominación y subordinación patriarcales, queda diluida en el ámbito más abarcativo de las opresiones sufridas por las mujeres en general. En el mismo número, se puede dar cuenta de este movimiento discursivo en otro artículo titulado "Qué lindo es ser mujer, ¿no?": "Claro que es lindo ser mujer, y para nosotras no sólo es lindo serlo sino que es lindo que lo sea la mitad más dos del mundo. Es lindo verlas, olerlas, tocarlas, sentirlas, amarlas y todo lo que nuestros sentidos nos permitan."[26]

De la inclusión inicial de la frase se delinea un "nosotras" diferencial que está dado porque, en el caso de las lesbianas, lo que las define es que se convierten en sujetos activos del deseo y no únicamente un sujeto-para-otro. El usufructo de esa posición de sujeto de la mirada es uno de los ejes centrales en el análisis de las particularidades del yo lesbiano en torno a la identificación y representación del deseo. También en este sentido, se puede leer otro ensayo titulado "Una mujer debe ser…", publicado en el décimo número de *Fulanas*. Allí la autora retoma los patrones de belleza que aplica el sistema patriarcal sobre las mujeres en general: la diversidad de experiencias quedan reunidas bajo la aplastante realidad de unos imperativos que se ejercen sobre todas por igual. Los mandatos propios de la heteronormatividad no se diferencian del resto.

A grandes rasgos entonces, para *Fulanas,* las lesbianas son mujeres cuya marca identitaria específica está dada por el objeto de su sentimiento amoroso: sin embargo, si lo que define los límites del ser-lesbiano es amar a otra mujer, lo que allí se abre es una posibilidad casi infinita de afectaciones, algo de eso que se mueve en lo no-dicho, en lo vedado. Este recurso a la figura de lo difuso, lo irrepresentable, se sostiene entonces por una multiplicidad de factores: el intento de inscribir la identidad lesbiana y sus reclamos en el conjunto de las reivindicaciones del movimiento feminista, la fractura de la hegemonía del concepto universal "mujer", la voluntad del comité editorial de llegar a un público más amplio que el del la militancia lesbiana y, finalmente, la necesidad de destacar

los aspectos más integradores de la categoría "lesbiana" en el marco de un contexto de reivindicación ciudadana.

Relatos del desborde: el deseo lesbiano en Fulanas

La especificidad del deseo lesbiano –la tesitura de las caricias y besos, la textura de las lenguas, en fin, las ricas y variadas formas de encontrarse en eso que Wittig supo llamar las "guerras de las amantes" (1976:83)– es uno de las aspectos más sub-representados en los discursos mediáticos y en la prensa gráfica en particular. El arquetipo consolidado en la mayoría de las representaciones se articula sobre la base de una oposición que coloca en un extremo las imágenes lesbianas asociadas a una sexualidad exuberante y cercana a la pornografía, generalmente a través de momentos asociados a un *voyeurismo* intrusivo, es decir, a una mirada masculina objetivante que "sorprende" a un pretendido momento íntimo entre dos mujeres híper-femeninas. Su opuesto está asociado a las lesbianas como seres románticos desprovistos de cualquier tipo de deseo sexual, generalmente víctimas del amor trágico, solitarias e incomprendidas o, inclusive, insatisfechas sexualmente debido a la falta de oportunidades de disfrutar del "verdadero" placer con un hombre (Platero: 2000; Simonis:2000).

Quebrar la dicotomía entre la lesbiana hiper-sexualizada y la lesbiana etérea-asexual es parte del trabajo que se propone *Fulanas*. Nuevamente, y al igual que en la literatura, en oposición a la construcción de "La Mujer" como objeto de la mirada masculina, el deseo emerge en las narrativas lesbianas como fuerza descontrolada, como excedente y no como falta, a la vez que habilita la mirada de una mujer como origen del sujeto que narra (Arnés 2016). Así, la auto-representación en esta revista reivindica el lugar de la lesbiana como sujeto del deseo y de la mirada: desde los clasificados de búsqueda de parejas o encuentros casuales, pasando por la columna fija denominada *Hablemos de sexo*, hasta los diversos ensayos temáticos que abordan temas tan variados como el orgasmo femenino, el primer amor y las enfermedades de transmisión sexual: en *Fulanas* hay un protagonismo del deseo como marca fundante de

esa subjetividad propuesta, como rasgo distintivo de esas "mujeres que aman a mujeres."

A través la imagen también se constituye una apuesta por la visibilidad del deseo lesbiano con una entidad propia: once de las quince tapas, por ejemplo, muestran dos mujeres juntas, ya sea besándose, durmiendo abrazadas, compartiendo una copa de vino con las piernas entrecruzadas, de la mano y vestidas de blanco para su casamiento e, inclusive, una tapa donde dos de ellas se abrazan con los torsos desnudos. Sin embargo, a pesar de esta abundancia de imágenes lesbianas, la mayoría de las modelos se ajustan a los parámetros de la categoría *femme* (con toda la variedad que cabe incluir dentro de esta denominación): cabellos largos, corpiños, maquillaje y hasta los dos vestidos de casamiento blancos que destacan por sobre todo. Hay dos excepciones que se ajustan más a un modelo andrógino o *butch*: cabello corto, delgadez notoria, camisa y corbata. Si bien estas taxonomías son permeables y mutantes, la puesta en escena de ciertas corporalidades habla de una elección discursiva, de una construcción de sentido que privilegia ciertas marcas y expresiones por sobre otras.

La apuesta por las formas –más activas, más protagonistas– de agenciamiento del deseo lesbiano se consolida en *Hablemos de sexo*, la columna que apareció desde el quinto número de la revista hasta su finalización, y que estaba firmada por una activista de la organización bajo el seudónimo Lilith. Históricamente, la representación de la sexualidad lesbiana ha estado cercada por lo que Arnés llamó la "paradoja de lo lesbiano como irrepresentable" (2016). La autora plantea que la metaforización del lesbianismo tiende a asexualizar lo lesbiano, lo femenino parecería, entonces, estar siempre más cerca de la amistad y del amor que del placer y del deseo. Pero es posible leer estos textos como un intento de desmarcarse de esta paradoja, de visibilizar y dar cuerpo al placer lesbiano. Su estructura delimita la potencia del yo-narrativo: todos ellos están escritos en primera persona singular y, en un estilo informal, narran distintas experiencias y anécdotas sexuales de la protagonista, quien invita e interpela a sus lectoras imaginadas a

imitar sus aventuras. Masturbación, *bondage*, orgías en fiestas, sexo cibernético, tríos: pareciera que ninguna experiencia queda por fuera de lo posible, de lo narrable. La búsqueda de otros lenguajes sexuales lesbianos define esas prácticas como un territorio de juegos y exploraciones, una respuesta contundente y explícita: "Me tocaban las dos juntas, una chupaba mis tetas y me agarraba el pelo como para sujetarme, y la otra acariciaba mi clítoris con su lengua hasta hacerlo estallar"[27]; o "(…) mis pezones estaban como rocas y la humedad de mi sexo estaba llegando al piso. Me pasó la flor por el clítoris. Mi cuerpo no podía más, mi respiración estaba llegando a los límites de una taquicardia. 'Tocame, por favor, cojeme…'"[28].

Frente a la metáfora velada que deja entender pero no corporiza, *Fulanas* construye un discurso plagado de referencias deseantes, potente y exuberante, dirigido no a un sujeto-varón-*voyeur*, sino a una sujeta deseante, activa, en diálogo con esa sexualidad desbordada: "Porque yo, hay un montón de cosas que te quiero decir y contar… y vos, seguro que estás pensando en un montón de cosas que querés leer. ¿Verdad?"[29]. La interpelación directa, la creación de una intimidad compartida pone en juego una nueva lógica donde la protagonista del deseo se exhibe para la mirada –consentida– de una otra-*voyeur*. Darle nombre al deseo, recrear la palabra-carne para su expresión, es quizás una de las estrategias enunciativas más poderosas de esta experiencia, en tanto abre la posibilidad a las múltiples expresiones y fugas del ser lesbiana.

Contrapuntos del deseo: casamiento e hijxs

En base a lo desarrollado sobre las representaciones del deseo en *Fulanas*, podría afirmarse que el programa editorial apuntaba a la recreación de una contra-hegemonía deseante, a la construcción de una línea de fuga del tradicional modelo heteronormado de la pareja estable y funcional. La exuberancia y el desborde de las experiencias sexuales marcaban, sin duda, la reivindicación de una subjetividad activa, dueña de su placer y sujeta de la mirada/acción, con un fuerte potencial contestatario frente a los lineamientos hetero-patriarcales que tradicionalmente condicionaron la subjetivación de quienes se reconocían como lesbianas.

Sin embargo, a partir del análisis de las revistas, aparecen también otras imágenes posibles de las relaciones sexo-afectivas entre lesbianas y de los agenciamientos del deseo. Más allá de las explícitas descripciones presentes en la columna *Hablemos de sexo*, la pareja monogámica aparece aquí como un espacio de validación para cualquier lesbiana. El noviazgo, por ejemplo, se constituye no sólo como una opción anhelada, sino también como una suerte de "realización" personal como lesbiana. La pareja estructura toda una serie de vivencias que la revista define como típicas o esperables. A lo largo de los quince números se encadenan notas que abordan situaciones/conflictos posibles en torno a una relación: cómo presentar la novia a lxs hijxs, cómo llevarla a la cena navideña familiar, qué esperar de una terapia de pareja. En estos textos abundan los testimoniales en primera persona, en parte para darles una estructura más amena y, en parte para generar una narración más personal, una especie de puente tendido hacia las posibles lectoras, a fin de que se sientan identificadas con las experiencias relatadas, como en el caso de una nota dedicada al primer amor: "Porque es mi gran amor, el primero y el último, y quiero morirme entre sus brazos…." La historia de Agustina conmueve, principalmente porque es lo que cualquiera querría para su vida. Amar y ser amadas por siempre, vivir todo con esa persona ideal para nosotras"[30].

En otro ensayo dedicado al tema de la soledad se aborda la elección de estar sola como una posibilidad válida que se asocia a aquellas personas "(…) dedicadas a una actividad fundamental, que les ocupa un tiempo muy importante en sus vidas", aunque la pareja sigue presente como un horizonte deseable: "Sí, se bastan a sí mismas, pero no nos equivoquemos, esta manera de posicionarse ante la vida no invalida el que deseen estar bien con alguien"[31]. Si bien en *Fulanas* las experiencias de auto-representación propuestas no oponen una resistencia a nombrar al sujeto lesbiano, ni se asocian a un sentimiento necesariamente trágico, la pareja se consolida como punto de llegada, como el anclaje significante que da sentido a todas las experiencias previas.

La convivencia de estas imágenes discursivas con las desarrolladas anteriormente sobre el deseo-desborde se hace posible, en parte, debido al contexto socio-histórico que estaban atravesando en Argentina las militancias LGBT y que se apoyaba, fuertemente, en una política de reconocimiento de derechos civiles y acceso a la ciudadanía. Dicho esto, hay dos experiencias que se inscriben como contrapuntos del deseo: el casamiento y la maternidad, ambas íntimamente relacionadas a la concepción hegemónica del ser "mujer." Con respecto al primero, cabe mencionar que la Ley de Unión Civil, que permitió el registro de parejas del mismo sexo ante el Estado, recién se sancionó en la Ciudad de Buenos Aires en diciembre de 2002, es decir que durante los meses en que se editó la revista no había aún en nuestro país ninguna reglamentación que protegiera los derechos de las parejas LGBT. *Fulanas* hizo eco de esta carencia y, en varias ocasiones, relevó entre sus páginas experiencias en otros países donde sí estaba aprobada una ley similar o inclusive el casamiento. En el número 12, la revista se dedica enteramente al tema, con una nota principal titulada "Yo me quiero casar, ¿y usted?", y cobertura fotográfica (incluyendo foto de tapa) que muestra a dos lesbianas vestidas de blanco en la puerta de una iglesia. En la nota se narra la situación de una pareja no oficializada que, tras la muerte de una de ellas, la otra pierde todo derecho sobre los bienes compartidos. También hay un reportaje a la legisladora Laura Musa, quien había presentado previamente un proyecto de ley de Unión Civil. Aquí se describe una situación similar a la anterior de pérdida de derechos tras la muerte de uno de los miembros de la pareja (que en este caso son dos hombres). El acento está puesto, justamente, en la importancia de la regularización de las relaciones entre personas LGBT: "Aún para quienes no estamos de acuerdo con la institución del matrimonio, que ha fracasado a lo largo de toda la historia, éste debería ser una elección personal al alcance de tod@s"[32].

Frente a esta posición que reivindica el casamiento como una realización plena de los derechos de las lesbianas, la maternidad aparece enmarcada no sólo en este discurso de acceso a la ciudadanía sino, más bien, como el punto máximo de la vida en

pareja. El séptimo número de la revista está dedicado a este tema. Si bien hay una crítica de la situación legal (la inseminación artificial estaba prohibida para una pareja de lesbianas y había un vacío legal a la hora del reconocimiento de la maternidad compartida), el foco está puesto en la realización del deseo de ser madre. En una entrevista realizada a una pareja que estaba esperando una hija, las preguntas se orientan más a aspectos de la crianza y el vínculo: "¿Por qué el deseo de tener un hijo?", "¿Qué sentiste, Celia, al verla por primera vez…?", "Cuando la nena grite: ¡Mamá!, ¿quién va a acudir?", "¿Cómo te comunicás con la beba hoy?"[33]. Por otro lado, la revista apunta también a la deconstrucción de los prejuicios sociales vigentes contra otros tipos de familia por fuera del modelo tradicional (heterosexual y nuclear), así como a una tradición feminista que se articula sobre la consigna "Es mi cuerpo, yo decido":

> Así como la despenalización y la legalización del aborto es la consigna básica del feminismo heterosexual para la apropiación de las mujeres de su cuerpo (consigna tomada también por las lesbianas feministas), creemos que la maternidad lésbica como apropiación del cuerpo de las mujeres lesbianas, debería ser el complemento de esta consigna. Por eso es que nosotras decimos: 'mi cuerpo es mío… para abortar… para parir'.[34]

Las violencias y discriminaciones sufridas por aquellas que han intentado ser madres se narran en primera persona, apelando al recurso de la identificación que ya se mencionó anteriormente. La maternidad se alza como uno de los reclamos más fuertes del activismo lésbico, y también como una de las experiencias más nobles y gratificantes, en sintonía con el discurso hegemónico que la asocia con la realización personal: "Se supone que dar a luz o alumbrar un hijo sólo tiene que ver con el amor, y cuál…-carajo…–cuál es nuestra lucha diaria, sino es la del amor?"[35].

Casarse, tener hijos/as… ambas experiencias tradicionalmente asociadas al rol de las mujeres en una sociedad hetero-patriarcal fueron re-significadas parcialmente en *Fulanas*, en sintonía con un discurso que abogaba por el reconocimiento de las lesbianas como sujetas de derecho. La articulación entre estos aspectos más conservadores y los más disruptivos asociados a la emergencia del

deseo lesbiano, contribuyó a la conformación de una subjetividad lesbiana móvil, cambiante, a la vez adaptada y contestataria.

* * *

Frente a las múltiples representaciones hegemónicas que delinean y delimitan los límites de lo pensable/vivible/sensible, articular otras formas de narrar(se) es ya una posibilidad de auto-determinación en el nivel subjetivo e individual. La aparición de una publicación periodística alternativa como *Fulanas* se constituye como una vía de fuga en la creación de los sentidos disponibles, proveyendo un espacio desde el cual construir y socializar otras verdades, otras representaciones que pueden inscribirse como parte de un nuevo sentido común. La palabra se vuelve así un territorio de disputa. Las voces lesbianas que se construyen desde esta revista aportan alternativas a la circulación de estos significados socialmente construidos, en tanto son capaces de explicitar nuevas cadenas de sentidos, nuevos mundos. El nombrarse se constituye así como un ejercicio que provee de un marco de significación como grupo y como identidad social, un espacio para crear una subjetividad lesbiana compartida.

Bibliografía

Arfuch, Leonor (1996). "Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios." Revista *Mora*, Nro. 2, pp. 112-124.

Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.

Bazan, Osvaldo (2004). *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al Siglo XXI*. Buenos Aires: Marea

Berger, John (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Butler, Judith (2000). "Imitación e insubordinación de género." Revista *Occidente,* Nro. 235, pp. 85-109.

de Lauretis, Teresa (1984). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine.* Madrid: Cátedra.

de Lauretis, Teresa (1996). "La tecnología del género." Revista *Mora*, Nro. 2, pp. 6-34.

Doanne, Mary Ann (1982). "Film and the Masquerade: Theorizing the female spectator." Revista *Screen*, 23 (3-4), pp. 74-88.

Gemetro, Florencia. (2011). "Lesbiandades. Algunas coordenadas historiográficas para entender la construcción del lesbianismo en la Argentina" en Gutiérrez, María Alicia. (comp.) *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires: Godot.

Halberstam, Judith (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: EGALES

Hall, Stuart (1996). "Introducción: ¿quién necesita 'identidad'?" en Hall, Stuart et. Al. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Melo, Adrián (2008). "Prefacio", en Melo, Adrián (comp.) *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Buenos Aires: Lea.

Mulvey, Laura (1975): "Visual pleasure and narrative cinema." Revista *Screen*, 16 (3), pp. 6-18. Versión online castellana de Santos Zunzunegui disponible en: http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf

Platero, Raquel (2008). "Las lesbianas en los medios de comunicación. Madres, folklóricas y masculinas", en *Lesbianas. Discursos y representaciones*. España: Medusina.

Rich, Adrienne (1980). *Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana*. Buenos Aires: Grupo de Edición Amputdxs.

Sáez, Javier (2000). *Los gays y las lesbianas en los medios de comunicación*. España: Vitoria. Disponible en internet en http://www.hartza.com/vitoria.htm

Salessi, Jorge (1995). *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (1871-1914)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Simonis, Angie (2008). "Yo no soy esa que tú te imaginas: representación y discursos lesbianos en la literatura", en *Lesbianas.*

Discursos y representaciones. España: Medusina.

Torricella, Paula (2010). "Comentarios sobre la experiencia editorial de Cuadernos de Existencia Lesbiana", en *Revista Interdisciplinaria de Estudios Sociales n° 2.* Bahía Blanca.

23. Del programa participaron Ilse Fusková, militante lesbiana, y Rafael Freda, presidente de la CHA. Un extracto del mismo está disponible en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=e1FQ7UYyIw8 .
24. Fuente: http://www.lafulana.org.ar/prensa/
25. Meizoso, Paula (2001): "Nuestra propia historia: 8 de marzo. Día Internacional de la Mujer", en Revista *Fulanas*, N° 6, pp.7.
26. Rivero, Silvia (2001): "Qué lindo es ser mujer, ¿no?", en Revista *Fulanas*, N° 6, pp.22.
27. Lilit (2001): "Tres nunca es multitud", en Revista *Fulanas* N°10, pp. 18
28. Lilit (2001): "Bondage", en Revista *Fulanas* N°9, pp. 18
29. Lilit (2001): "Hablemos de sexo", en Revista *Fulanas* N°5, pp. 26
30. Rivero, Silvia (2001): "Primer amor", en Revista *Fulanas* N°9, pp. 13
31. Ballabriga, Claudia (2001): "Más vale sola…", en Revista *Fulanas* N°13, pp. 20
32. La Fulana (2001): "Yo me quiero casar… ¿y usted?", en Revista *Fulanas* N°12, pp.17
33. Meizoso, Paula y Rivero, Silvia (2001): "¿Quién dijo que madre hay una sola?", en Revista *Fulanas* N°8, pp.8-9
34. Grupo de Madres Lesbianas (2001): "La lesbiandad del ser", en Revista *Fulanas* N°8, pp.12
35. S/D (2001): "Madres lesbianas… Sí, ¿y qué?", en Revista *Fulanas* N°8, pp.19

"Las lenguas son todas amadas": configuración de una enunciación lesbiana en *Diáspora* de Cristina Peri Rossi

Ayelén Pampín

Introducción

El deseo lesbiano ha sido históricamente invisibilizado, y esta invisibilización incide en los modos en los que se representa y es leída (o no) la experiencia lesbiana en la literatura. En los años setenta las voces que enunciaban sin máscaras el deseo lesbiano en la poesía latinoamericana eran escasísimas, si no nulas. En todo caso era necesario leer a contrapelo para encontrar referencias a este deseo. Pero en este contexto aparece la poética de Cristina Peri Rossi (CPR), explícitamente signada por el erotismo entre mujeres. Sin embargo esto no ha sido abordado por la crítica sino hasta hace algunos pocos años. Si, como afirma Butler en "Imitación e insubodinación de género" (1991), el lesbianismo nunca fue prohibido sino directamente excluido del ámbito de lo pensable, lo imaginable y lo inteligible, la obra poética de CPR se constituye en un nodo fundamental para pensar la visibilización en el lenguaje como forma de lucha política para dar realidad plena a la propia existencia.

Evohé (1971), su primer poemario, en el que predomina un alto contenido erótico entre personajes femeninos, irrumpe en una obra que venía dialogando (desde la prosa) con la política y las problemáticas sociales locales del momento. CPR ya era reconocida como una escritora comprometida con los asuntos políticos de Uruguay. En una entrevista hecha en 1977 afirma que "Evohé fue un pequeño escándalo mal digerido, que molestó a mucha gente e hizo sentir incómodas a otras personas. Hasta puedo imaginar que alguien lo considerara como un mal menor, algo que se me podía tolerar en virtud de… (y aquí una lista de posibles méritos)." (Deredita 1977:6)[36]. El imaginario lesbiano que puebla su producción poética fue silenciado por la crítica durante muchos años. Lejos de

ser leído como un elemento transversal a su poesía a partir del cual se construyen y articulan diversos sentidos socioculturales, se lo "guardó en el closet", reduciendo lo lesbiano a mero detalle de la vida privada de la autora que –si bien podía concedérsele por las virtudes del resto de su obra– no merecía ser estudiado, y en muchos casos ni siquiera nombrado. Al respecto afirma Elena Martínez (1996):

> In spite of the fact that Alejandra Pizarnik, Cristina Peri Rossi, (…) are part of a lesbian Latin American literary tradition, there has not been an effort from literary critics to study lesbian issues as a central aspect of the texts (…). On the contrary, the practice that has prevailed in literary criticism has been to hide those signs of a lesbian sensibility and dismiss them as unimportant.[37]

Suele leerse el compromiso político de un/a autor/a como parte y función de su literatura; sin embargo otros compromisos (no menos políticos) como el de la construcción de un imaginario erótico disidente (sobre todo entre mujeres) ha sido desterrado del campo literario, exiliado a la esfera de la vida personal de lxs autorxs. Esta jerarquización de las luchas sociales que atraviesa la producción cultural según la cual algunos temas son más legítimos que otros, ha invisibilizado el gran potencial crítico de los discursos y prácticas de la disidencia sexual. Trabajar las representaciones y/o funciones de la experiencia lesbiana en una obra (reconocerlas, nombrarlas, visibilizarlas) es un acto político pero es también un ejercicio de crítica literaria, ya que habilita nuevos interrogantes respecto del campo literario y su articulación con la esfera de lo social.

Como mencioné anteriormente, más allá de la (no ingenua) miopía de la crítica literaria, en *Evohé* se construye un deseo lesbiano explicitamente. Sin embargo, más interesante aún es el movimiento que sucede en los siguientes libros: se produce una transformación en la que lo lesbiano pasa de ser el tema visible, el asunto central de su producción, a ser un *lugar de enunciación*. En los poemarios que siguen a *Evohé* la construcción explícita del erotismo entre mujeres se articula con otros temas: el lenguaje, la historia, el lugar cultural de lo femenino, el exilio, etc. La experiencia lesbiana ya no es únicamente visible sino que es también, tomando una imagen de Alejandra Pizarnik (poeta muy apreciada por CPR), una alcantarilla

desde donde es posible arrojar una mirada al mundo. Una mirada desde el margen que asume un posicionamiento respecto de lo que ve, y desde allí enuncia.

Se puede afirmar, siguiendo la propuesta de Laura Arnés (2016), que lo que CPR logra construir en su obra poética es una *enunciación lesbiana*[38], entendiendo "lesbiana" no como la mera orientación sexual de una persona, sino como una categoría de análisis compleja en la que se articulan prácticas, expresiones y modos de percibir que configuran un código (inestable y dinámico) que ostenta un valor diferencial a partir del cual es posible desestabilizar la estructura del deseo hegemónico heteronormativo. En otras palabras, logra construir un lugar de enunciación crítico, atravesado por la afectividad lesbiana pero que no reduce su decir a la esfera de la sexualidad o a la mera visibilización de un deseo disidente. Así, en *Diáspora* (1976), se cuestionan las representaciones hegemónicas de la sexualidad al tiempo que se proponen otras formas de representación de la misma, pero también (y ante todo) se construye, se visibiliza y circula una mirada diferente respecto del mundo: sobre la situación política de Uruguay y el exilio, algunas reflexiones sobre las (im)posibilidades del lenguaje, la poesía y la crítica a los discursos hegemónicos respecto del lugar de las mujeres en la historia y la cultura, etc.

Este corrimiento respecto de la dimensión estrictamente sexo-afectiva es fundamental. Amy Kaminsky (2008) habla de la necesidad de "centrar al *queer*, o sea encuirar el entorno", y para ilustrar su posicionamiento cita a Pedro Lemebel: "mientras los maricas poeticemos la maricada está todo bien, en su lugar, en el rincón que le asigna la democracia oficial. Pero cuando se opina sobre etnias, aborto, derechos reproductivos, libertad de culto o políticas económicas, la licencia freak queda cancelada." (Kaminsky 2008:893). Precisamente, considero que lo que CPR construye en el devenir de su poética (y en *Diáspora* en particular) es una enunciación que no sólo se ocupa de poetizar la experiencia lesbiana sino también, desde ese lugar de enunciación, se pronuncia con relación a los acontecimientos de su contemporaneidad. En ese

punto poesía, ética y política se cruzan y apenas pueden diferenciarse.

Sujeto lírico, lenguaje y amor: breve recorrido por la poética de Peri Rossi

Para comprender cómo CPR instala una enunciación lesbiana en su poética es necesario revisar la naturaleza y las transformaciones de la relación entre el sujeto lírico y la palabra. Marina Popea, en "Exilio, sujeto lírico y lenguaje en la poesía de Cristina Peri Rossi" (2015), afirma que entre un libro y otro se produce un proceso de desarticulación del yo poético en conjunto con un progresivo desencanto con relación a la potencialidad del lenguaje:

> Se observa un fenómeno de desmantelamiento e invisibilización del sujeto en la poesía de Peri Rossi posterior al exilio (…). Esta desarticulación del sujeto también se hace evidente mediante la desarticulación del lenguaje a través del cual se expresa (…). En consecuencia, la relación con éste también se complica, se vuelve más desconfiada, y el hablante pierde el poder que, en un principio, le otorgaba su dominio del lenguaje." (182)

Efectivamente en *Evohé*, publicado antes del exilio, predomina un yo lírico fuerte para quien amor y palabra no pueden ser deslindados: "una vez que la hube amado,/ ella quedó henchida de palabras/ una vez que la hube pronunciado/ quedó preñada de sonidos" (CPR 2005:64). El sujeto lírico usa el lenguaje como herramienta o modo para *hacer* el amor, es decir, le atribuye un carácter performativo, creador: a través del lenguaje una puede dejar preñada a la amante. Sin lugar a dudas la relación entre yo poético, deseo lesbiano y lenguaje es un elemento fundamental en este poemario para la construcción de una desobediencia: la poetización explícita y disruptiva de la pasión y el amor entre mujeres.

Descripción de un naufragio (1974) es el segundo libro de poesía de CPR. Allí volvemos a encontrar, como en *Evohé*, una relación directa entre palabra, amor y erotismo: "las mujeres son libros que hay que escribir" (2005:35). Sin embargo, esta confianza en la capacidad performativa del lenguaje con relación al amor se diluye a medida que se introduce la figura de los barcos, de la navegación y del naufragio: "Humedad que cubre el cuerpo de la mujer,/ una vez que

la hemos empezado a amar./ A veces tiene la apariencia (...)/ de un mar agitado. Navegar/ en esas aguas puede ser empresa riesgosa. (…)/ la actividad de navegar,/ [es] como (...) el ejercicio del amor." (2005:61-63).

Pero la navegación no sólo está vinculada al amor. CPR está construyendo una alegoría de la situación sociopolítica de Uruguay, de la inminencia de la dictadura, de la necesidad de exiliarse: "No fue nuestra culpa si nacimos en tiempo de penuria/ tiempos de echarse al mar y navegar./ Zarpar en barcos y remolinos/ huir de guerras y tiranos..." (2005:27). En este libro, condensadas en la imagen de la navegación, comienzan a mezclarse la vivencia de la intimidad con la experiencia social. Por este motivo, el sujeto lírico no rescata únicamente la experiencia de un *yo*, de sus modos de amar y desear, sino que empieza a dar cuenta de una vivencia común que se traduce en el uso –inusual en *Evohé*– de la primera persona del plural: el yo poético deviene un *nosotros*, expuesto a la adversidad de la situación política y social de Uruguay y expulsado de su tierra como consecuencia de la instauración de la dictadura. Y es que en *Descripción de un naufragio*, CPR abandona la apuesta a la performatividad del lenguaje: la función principal de la palabra ahora no será construir realidades sino, como el mismo título lo indica, describir hundimientos, desastres.

Estado de exilio, libro publicado en 2003 pero escrito en su mayor parte en 1973, continúa y radicaliza el proceso iniciado en el poemario anterior. El sujeto lírico se encuentra atravesado por el exilio, experiencia de la cual el lenguaje no puede dar cuenta: "muy pronto tan lejos bastante mal/ siempre/dificultad palabras furiosa largo/ extraño extranjero que más el árbol/sólo miro diferente/ todo/ fuera más humano" (2003:29). Se introduce en estos versos la necesidad de transformar los modos de decir; enunciar algo acerca del estado de exilio sólo puede ser posible a condición de romper el lenguaje o, como sucede en muchos poemas de este libro, construir imágenes que den cuenta de esta experiencia: "El exilio es tener un franco en el bolsillo/ y que el teléfono se trague la moneda/ y no la suelte." (42). En otros poemas aparecen más personajes (el

matemático, el hombre tristón, los exiliados): el sujeto lírico recurre a la experiencia de otros para retratar el exilio. En este sentido, se puede decir que ni la vivencia individual, subjetiva, ni el lenguaje tal como lo heredamos son suficientes ya para construir una enunciación poética. La experiencia del exilio radicaliza la desconfianza en la potencialidad del lenguaje y en la estabilidad del yo poético: se vuelve necesario decir más allá de ellos, decir a través de imágenes y a través de la experiencia de los otros exiliados.

Diáspora profundiza el desplazamiento que se produce en la relación entre el yo poético y el lenguaje respecto del primer poemario: "si el lenguaje/ este modo austero/ de convocarte/ en medio de fríos rascacielos/ y ciudades europeas/ fuera/ el modo/ de hacer el amor entre sonidos/ o el modo/ de meterme entre tu pelo" (2001[1976]:25). En este poema, en vez de ofrecer herramientas para convocar a la amada ausente, para hacerla presente, el lenguaje es insuficiente, austero, falla. Pero la poesía de CPR no es nihilista al respecto: donde el lenguaje falla, hay igualmente un poema, este modo insuficiente pero palpable de hacer presentes las ausencias.

En el prólogo a la segunda edición de *Diáspora*, CPR afirma que "todo poema es un acto de melancolía y nostalgia: escribimos porque las cosas de las que queremos hablar no están (…) se hace poesía contra la muerte y contra lo efímero." (2001[1976]:10). Rescato de la cita esta función que tanto el lenguaje poético como el amor parecen compartir: ese intento de conjurar la muerte; la decisión, la práctica de escribir poemas y la práctica de amar como estrategias ante la ausencia, escribir/amar a pesar de, por y para las ausentes. En este sentido, aunque la poética de CPR deje cada vez más en evidencia que el lenguaje no logra suturar las ausencias ni "ninguna palabra nunca (…)/ sirvió para detener la mano/ la máquina/ del torturador." (2003:30), la enunciación poética se propone como un espacio que es necesario habitar para dar batalla a la muerte y lo efímero.

Propongo leer los dos procesos que Marina Popea identifica con la inscripción de la experiencia del exilio en la escritura (la desarticulación de un sujeto lírico unívoco y el creciente

cuestionamiento a la capacidad del lenguaje de dar cuenta de la realidad), como una grieta por donde se instalan los cimientos de una nueva manera de enunciar: la construcción de un sujeto y de una poética menos monolíticos, más diseminados, donde la protagonista de la rebelión es la escritura misma. El devenir, la transformación de esta voz, consiste entonces en el pasaje de una enunciación que gira en torno al yo poético y la experiencia con las amantes a una enunciación que, sin dejar de visibilizar deseos disidentes respecto de la sexualidad, transita y se compromete con diversas problemáticas de su tiempo.

Configuración de una enunciación lesbiana en *Diáspora*

En *Diáspora,* CPR consolida lo que aquí denomino *enunciación lesbiana* a través de la cual, en línea con las ideas de Lemebel, "poetiza el mundo", y habilita la posibilidad de construir una tradición, una historia. En ese sentido, el "amor lesbiano" que nos propone este poemario excede los vínculos y prácticas comúnmente asociados a la sexualidad, y se constituye, en cambio, en una alianza afectiva y política que se entabla con otras; es un "nosotras" que se construye a través de una lengua que pretende instaurar modos de percibir que desarticulen la estructura de la hegemonía y rescaten una experiencia común, colectiva: el desencanto respecto de los regímenes militares, el exilio, la persecución política, el erotismo.

A. El universo feminizado

Diáspora está cargado de figuras femeninas: las niñas, las amantes, las bacantes, las compañeras. Ya sea a través de la construcción de personajes femeninos, o convirtiéndolas en interlocutoras del yo poético, el poemario configura un universo habitado por y para, fundamentalmente, mujeres. Esto se traduce en una de las particularidades formales más destacables del libro: en los textos abundan las marcas de género femenino y cuando un poema no lleva marcas una asume estos pronombres. Se produce entonces una inversión de la lógica del lenguaje (en la que el neutro corresponde al masculino) que se ve facilitada por las reverberancias, por los ecos que encontramos entre un poema y otro. Juntos, arman un

imaginario propio en el que el género no marcado, el género asumido, es el femenino: la mirada, la voz y la experiencia que se captan en los poemas están atravesadas por un "nosotras" que siempre se desplaza –a veces más, a veces menos explícitamente– de los mandatos y expectativas que la sociedad heteronormativa y patriarcal impone a las mujeres. Se puede pensar la construcción de este universo femenino (y feminizado) como una de las tantas maneras posibles de trazar ese *continuum lesbiano* al que años más tarde Rich (1980) describirá como una gama de experiencias de identificación y diversas formas de intensidad entre aquellas que rechazan la *heterosexualidad obligatoria* como único modo de vida. Efectivamente, haya o no un deseo erótico explícito entre las figuras femeninas de *Diáspora*, tanto las bacantes, como las amantes, las niñas o las compañeras, habilitan lecturas que abren cuestionamientos a la heteronormatividad y los derechos masculinos de acceso a las mujeres.

Las bacantes

En vez de construir una representación tradicional de las adoradoras de Baco, CPR las presenta como herejes, ebrias que construyen rituales a partir de su propia lógica, no la de los dioses: "Primitiva participas del rito de la palabra/ como si fuera un juego/ ceremonia de bacantes ebrias/ balbuceas los nombres de los dioses más secretos/ con penetrante voz de hereje/ no de celebrante." (2001[1976]:27). La herejía colectiva de estos personajes femeninos se basa en la desobediencia respecto de la cosmología de la cual forman parte. Abandonaron el lugar que les fue asignado social y culturalmente, movimiento que subyace a casi todas las figuras femeninas del poemario. En segundo lugar, en el poema "La bacante" la figura femenina es presentada a través de acciones violentas: despedaza con ira una porcelana, rasga flores y las revolea, se pasea febril por las habitaciones. Si el uso de la violencia ya constituye de por sí un quiebre en la representación de lo femenino, el final del poema radicaliza la propuesta: la bacante "se echa desnuda en el sofá/ abre las piernas/ se palpa los senos de lengua húmeda/ mece las caderas/ golpea con las nalgas en el

asiento/ ruge, en el espasmo." (2001[1976]:41). En la práctica masturbatoria (invisibilizada culturalmente incluso hoy entre las mujeres), la bacante ejerce autonomía sobre su placer. Se producen, al menos, dos corrimientos clave respecto de la mirada masculina sobre el cuerpo y la sexualidad femeninos: la bacante se apropia tanto del ejercicio de la violencia como de su propia sexualidad, expropiándoselos, a su vez, a la esfera de lo masculino.

Finalmente, en "La bacante IV", se nos revela un deseo irrefrenable que la protagonista siente por su criada, a quien no cesa de convocar a su lecho. La bacante no solamente se desplaza del rol pasivo asignado a lo femenino respecto del cortejo y de las prácticas sexuales sino que, además, parodia dos pilares fundamentales de la heteronormatividad: el matrimonio (organiza una boda falsa como estrategia para seducir a la criada) y la naturalización de la relación causal entre sexo y género, que en el gesto del "travestismo" ("Se vestirá de varón/ y se pondrá a los hombros unas pellizas de cuero" (2001[1976]:44) muestra, tal como señalará Butler años después (1990), el carácter performativo y autónomo del género respecto del sexo en tanto categoría construida socioculturalmente[39]. Entonces, herejía respecto del lugar asignado culturalmente, apropiación del uso de la violencia, autonomía en el ejercicio de la sexualidad y visibilización y puesta en acción de un erotismo lesbiano, son algunos de los modos en que CPR configura un universo feminizado que frustra insistentemente las expectativas de la heteronorma.

La lesbiana

Al mismo tiempo que se proponen estos otros modos de la "feminidad", en *Diáspora* se destaca el cuestionamiento a las representaciones hegemónicas de las mujeres en la cultura occidental: "está dicho/ es sabido/ mal hacen los Homeros/ los Góngoras y Quevedos/ a las púberes efebas" (2001[1976]:32). Hay muchos versos que ejemplifican este fenómeno pero quisiera detenerme en un poema en particular, ya que reúne algunos elementos que me interesa destacar: "A los poetas que alabaron su desnudez/ les diré:/ mucho mejor que ella quitándose el vestido/ es ella desfilando por las calles de Nueva York/ –Park Avenue-/ con un

cartel que dice:/ Je suis lesbienne. I'm beautiful." (2001 1976]:67). Este poema interpela a toda una tradición literaria que a lo largo de la historia representó la belleza femenina vinculada a la desnudez. Esta representación responde a una mirada masculina del cuerpo de las mujeres que pone el acento en la belleza como potencial erótico del cuerpo femenino, el cual sólo adquiere valor en tanto es contemplado por un sujeto que lo desea (el poeta). La representación de la belleza femenina que nos propone CPR no es atributo de un cuerpo desnudo (vehículo privilegiado del erotismo en la cultura occidental contemporánea) sujeto a la mirada deseante de otro, sino que responde a un acto: la ocupación del espacio público, la lucha por la propia existencia.

No es menor que la protagonista de este poema se auto-proclame como lesbiana y hermosa. Posicionarse como "lesbiana", en tanto lugar de enunciación –ya sea a través de un cartel, ya sea como la voz en un poema–, permite revisar, complejizar y transformar las representaciones que se naturalizan: la belleza que nos muestra la poeta increpa y desarticula la representación propia de una cultura heteronormativa y patriarcal, en la que el varón es el sujeto de contemplación y producción y la mujer es objeto de la mirada, pasiva respecto de los procesos de producción y reproducción cultural. CPR pone en escena un sujeto político activo: una lesbiana que visibiliza y reivindica su diferencia.[40]

Este poema es un claro ejemplo de cómo la poética de CPR abandona el sentido común de reducir el deseo lesbiano a la esfera de lo privado despolitizando la existencia lesbiana, para entenderlo –como afirma Wittig (1978)– como una categoría dentro de un régimen político heteronormativo, y como un modo de romper el contrato heterosexual. Lesbiana es aquella que abandona el lugar que históricamente se le asigna a las mujeres (en tanto otredad respecto del varón) no sólo en el ámbito de lo sexual sino, ante todo, en el ámbito social, cultural, político y económico; es aquella que lucha por construir alianzas y modos de existencia alternativos, por abrir en la cultura otros imaginarios y representaciones disponibles.

En *Diáspora,* la construcción de este "universo feminizado" habitado por y dedicado a las mujeres, atravesado constantemente por afectividades lesbianas responde en cierto sentido a un desencanto respecto de la cultura: "Vienes fabricada/ por veinte siglos/ de predestinación/ en que te hicieron así/ los hombres anteriores/ para amarte según sus necesidades/ e imperios." (2001[1976]:37). La cultura occidental de los últimos veinte siglos, históricamente patriarcal e imperialista (tal como enuncia el poema).

Las niñas

El proceso de desencanto respecto del lenguaje en la poesía de CPR se manifiesta en *Diáspora* de manera evidente: "Dejaste de hablar por prudencia/ luego por enojo/ después para castigar a las palabras/ por tanta prodigación inútil/ y por su inasistencia a las ceremonias fundamentales/ esas que celebraba tu imaginación/ en cuanto alguien enmudecía." (62). El enojo con el lenguaje no sólo se relaciona con un decir inútil sino, sobre todo, con la imposibilidad de dar cuenta de lo fundamental: la imaginación, la invención. Así, la poeta se declara "en sorda rebelión con el lenguaje" (61), un lenguaje que se presenta como vehículo privilegiado de producción y reproducción de la cultura hegemónica: "he de amarte/ medida y rimada/ como aquellos poemas antiguos/ un poco viejos." (77). El lenguaje no ofrece alternativas para construir otro tipo de amor y otros modos de decirlo; obliga –como afirma Wittig respecto de la heteronorma– a hablar en sus propios términos.

En *Diáspora* CPR es –a su manera– sumamente crítica respecto de los sentidos de la política, las relaciones sociales y la cultura de su época. Se deja entrever en sus versos un profundo descontento con una sociedad en la que ha triunfado el neoliberalismo y en la que sistemáticamente se fetichizan elementos de la cultura despojándolos de todo potencial disruptivo: entre estos versos, aparecen, por ejemplo algunas figuras que reducen lo literario a una visita a la tumba de William Blake o Virginia Woolf, o a la compra de cierta edición de *Alcohols.* La cultura se ha convertido en un bien de consumo, se cristaliza, pierde la capacidad de desestabilizar lo conocido. Sin embargo, en este poemario, aparece recurrentemente

un personaje plural que es libre respecto de este encorsetamiento: "Amabas a las niñas/ porque su lenguaje/ volaba libre/ sin obligaciones/ desconociendo las leyes fundamentales (…)." (63).

En un contexto en el que el lenguaje se ha convertido en un modo de cristalizar las expresiones culturales obturando la posibilidad de emergencia y legitimación de diversas voces, las niñas son figuras disidentes: no están atadas a las leyes del lenguaje, no encarnan esa lógica ni por aceptación ni por oposición, ejercen una desobediencia ingenua sostenida en el "desconocimiento de las leyes." Son personajes clave porque nos muestran otra forma de resistencia: aquella que no se hace desde la interpelación directa a las normas sino desde la indiferencia. Por supuesto que, en términos políticos, suponer que existe algo (la infancia, por ejemplo) que está por fuera de las normas y la hegemonía, y afirmar la posibilidad de despojarse de las mismas para construir discursos disidentes es problemático. Pero sí se puede leer estas figuras como punto de fuga: el yo poético, al desistir de la visita a la Biblioteca central y al museo por perseguir a una niña (71), abandona durante ese momento los espacios legitimados por la cultura para enunciar desde un margen, abriendo y visibilizando, simbólicamente, otro posible lugar de enunciación.

A pesar del desencanto y el enojo con las palabras, CPR elige no callar: entiende que los modos contrahegemónicos de existir (el deseo, la pasión, el amor lesbianos y otras formas de disidencia) requieren de la construcción de otras maneras de decir(se): "El poema, en sociedades cada vez más banalizadas, es una especie de oración laica (…) nos permite profundizar en la realidad y superarla." (10), dice en el prólogo de *Diáspora*, escrito en 2001. En ese sentido propongo pensar que la poesía para CPR no sólo es rebelión frente al lenguaje y la cultura instalada sino que, ante todo, es búsqueda y construcción de una *lengua*: una forma de expresión que sea, por definición, disidente; o, en sus palabras, que permita superar, desbordar, la realidad.

B. El desencanto en tiempos dictadura

Una de las características de la poética de CPR es, sin dudas, la provocación. Una voz irreverente que busca mover las cosas de

lugar, interpelar lo instituido a través de diversos modos de la rebeldía. En *Diáspora* la desobediencia es doble: trasciende el rincón que la cultura asigna a los deseos disidentes y hace de la voz lesbiana un lugar de enunciación crítica respecto del mundo, una poetización de la realidad. Por este motivo me interesa detenerme en aquellos momentos del libro en que se cuestionan muchos aspectos de la contemporaneidad tanto a nivel cultural como simbólico y político.

En muchos de sus versos CPR señala, por ejemplo, la decadencia de una cultura en la que, frente a la belleza de lo que está afuera, "hay gente que, todavía,/ prefiere la televisión en colores" (2001[1976]:38). Pero los cuestionamientos más recurrentes se vinculan a la ocupación militar y la instalación del proyecto neoliberal en Latinoamérica: "mira y cunde el exterminio" (54) o "Podríamos hacer un niño/ y llevarlo al zoo los domingos (…). Podríamos cumplir con él los años./Pero no me gustaría que al llegar a la pubertad /un fascista de mierda le pegara un tiro" (39).

El compromiso con la situación social y política de la región vinculada a los regímenes militares aparece en este libro de manera transversal: no se manifiesta a partir de la ironía o la irreverencia que caracterizan otros temas de su escritura; en estos poemas el acento no está puesto en la denuncia, en la confrontación, sino en el descontento. La bronca, la impotencia, incluso la tristeza por lo que ocurre, se escabullen entre otros versos que no aluden directamente a esta cuestión: "Aquellos paisajes aterciopelados/ la alfombra púrpura/ los ceniceros de conchas del Caribe/ la negra balanceándose a la puerta/ sus caderas su lubricidad/ el olor de la madera en lupanares rojos./ Todo nos hacía suponer que estábamos en la Mil y una noches/ menos los soldados revisando la ciudad." (76). Este poema traza un paisaje bello, lejano, casi de ficción; pero con la aparición de la figura de los soldados en la ciudad irrumpe otra cara de la realidad, una realidad política hostil que no puede sino emerger, también, en el poema.

En este sentido, otro elemento que insiste en la poética de CPR y se vincula con la situación política de los años setenta es el exilio. A

diferencia de *Estado de exilio*, donde todos los poemas tienen como eje central la hostilidad de la experiencia del destierro forzado, en *Diáspora* (a pesar del título del libro) el exilio no es el tema central del poemario: no se lo nombra ni se construyen alrededor de él afecciones negativas. Sin embargo está presente en todo el libro y se manifiesta, fundamentalmente, situando gran parte de las escenas de los poemas en ciudades extranjeras. Está presente como música de fondo, como único paisaje constante de estos versos. El único poema en el que el yo poético muestra una afección vinculada al exilio es en el que titula el libro. Es un poema largo en el que el sujeto de enunciación le escribe a una mujer que transita las calles de Cadaqués, por quien siente una gran atracción y fascinación ("nada tenía que hacer en Cadaqués más que mirarte a los ojos"), y describe al mismo tiempo con fervor los sucesos de esa ciudad (la lluvia, las barcas en el Mediterráneo, la misa, los *hippies*). Pero al acercarse el final del poema se produce un quiebre: el yo poético escucha "una música y un cantor que venían de lejos/ de un país que tú no conocías y era mi país/ el país abandonado en diáspora/ el país ocupado por el ejército nacional (…)/ y tuve frío por primera vez en Cadaqués/ y cuando alguien me habló en francés/ le contesté hijo de puta (…)." (49). La música que trae el recuerdo de un país ocupado por los militares, la irrupción de esa cara de la diáspora, da al exilio un sentido político cargado de dolor, de bronca. Desde esta perspectiva la diáspora no es un mero deambular por ciudades exóticas donde todo es nuevo sino que es un destierro obligado. Cuando el yo poético, atravesado por la impotencia y la tristeza producidas por la situación política uruguaya, vuelve a mirar la ciudad y a la mujer por las que sentía fascinación, no ve otra cosa que "piedra sobre piedra" y "una niña viciosa" (49). En este poema se evidencia una vez más un movimiento que caracteriza todo el libro: la hostilidad de la situación social, política y cultural de la época *irrumpe* de manera inevitable en la escritura, en la poesía, de la misma manera que irrumpe en la experiencia cotidiana de los sujetos. La poética de CPR, en este sentido, es un discurso en el cual la hegemonía y la disidencia (sexual y política) coexisten y cada poema es un acto de resistencia.

“Y las lenguas son todas amadas”

Elegí este verso para titular el trabajo por la pluralidad de sentidos que dispara. Sacándolo de su contexto original y jugando un poco con la ambivalencia del significante se pueden rescatar al menos tres significados distintos que, en el marco de este trabajo, cobran sentido en relación con las particularidades de la enunciación poética de CPR:

1. Como gesto de irreverencia: las lenguas son todas amadas, entendiendo “lengua” como órgano del cuerpo fuertemente asociado a representaciones de lo lesbiano; la lengua, entonces, como metáfora de diversas prácticas sexuales entre mujeres.
2. Como gesto político y ético: las lenguas son todas amadas, entendiendo la construcción de una “lengua” como el intento de producir desplazamientos respecto del lenguaje para habilitar modos de decir que desestabilicen las prácticas y los discursos hegemónicos. El amor por aquello que irrumpe y frustra las expectativas de la norma.
3. Como reivindicación del potencial disidente en términos políticos de la existencia lesbiana. Las amadas son todas lenguas (entendiendo “lengua” como en el punto dos): las amadas son puntos de fuga respecto de la hegemonía; las afectividades lesbianas como un modo potencial de invención de otras formas de vinculación; como lenguas que desestabilizan los discursos instituidos acerca del amor.

***

En la producción poética de la década del setenta CPR va consolidando una voz que abre un lugar de enunciación nuevo en la poesía latinoamericana: una enunciación lesbiana, donde “lo lesbiano” no refiere a un sujeto cristalizado (la poeta lesbiana), ni a un tema u objeto de enunciación (el lesbianismo), sino que ante todo es una mirada disidente que insiste en desestabilizar lo instituido y

poner en cuestión la hegemonía anclada en los mandatos de la heteronormatividad.

A medida que en su obra crece la desconfianza en la capacidad performativa del lenguaje para inventar otras formas de vida y se lo entiende como mero vehículo de la hegemonía, CPR busca y ensaya otros modos de decir. Lo que aquí denominé enunciación lesbiana se enmarca en el intento, por parte de la poeta, de construir una lengua que le dispute al lenguaje sus funciones: una lengua que habilite la experimentación de lo que está vedado y abra en la escritura otros imaginarios disponibles; que proponga formas transitorias (y a veces colectivas) de fugar del contrato heterosexual. Considero que *Diáspora* es el poemario en el que esta apuesta alcanza su mayor grado de concreción. En este sentido, la poesía de CPR es un ejercicio ético y político: es la búsqueda de un decir, amar, doler, cuestionar, desobedecer, añorar, luchar, vivir… disidentes.

Bibliografía:

Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.

Butler, Judith (2007 [1990]). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

(2000). "Imitación e insubordinación de género" en *Grafías de Eros*. Buenos Aires: Edelp.

Deredita, John (1977). "Desde la Diáspora: entrevista con Cristina Peri Rossi", en línea: http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6798/1/19789P131.pdf

Dominguez, Carmen (2000). "Lesbianismo e identidad sexual en la obra poética de Cristina Peri Rossi", *Journal of Iberian and Latin American Studies,* Vol. 6, No.

Kaminsky, Amy (1989). "Lesbian Cartographies: Body, Text, and Geography." *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Huso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Minneapolis: Ed. H. Vidal.

(1993). "Cristina Peri Rossi and the question of lesbian presence" en *Reading the body politic. Feminist criticism and Latin America women writers.* Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

(2008). *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV, Núm. 225, University of Minnesota, p. 879-895.

Martínez, Elena (1996). *Lesbian voices from Latin America*. Londres: Routledge.

Narváez, Carlos Raúl (1988). "La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística general*, de Cristina Peri Rossi", *Inti: revista de literatura hispánica*, Vol. 1, Nº 28, artículo 9. Disponible online en http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss28/9

Peri Rossi, Cristina (2001 [1976]. *Diáspora*. Barcelona: Losada.

(2003). *Estado de exilio*. Madrid: Visor.

(2005). *Poesía Reunida.* Barcelona: Lumen.

Popea, Marina (2015). "Exilio, sujeto lírico y lenguaje en la poesía de Cristina Peri Rossi", *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, Núm. 5, p. 179-206

Rich, Adrienne (2000 [1980]). "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", *Sexualidad, género y roles sexuales.* México: FCE.

Wittig, Monique (2006 [1992]). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

---

36. Esta entrevista se encuentra disponible en la web, fuera de su contexto de publicación, el cual no pude rastrear. En el apartado de referencias bibliográficas consigno el link desde donde se puede acceder.

37. La autora hace la salvedad de que algunos críticos han trabajado la cuestión del deseo lesbiano en CPR (sobre todo en los últimos años) y menciona a Amy Kaminsky como una de las pioneras. Para profundizar el tema de la recepción del deseo lesbiano en Latinoamérica por parte de la crítica literaria sugiero consultar el libro de Elena Martinez que se encuentra referenciado en la bibliografía.

38. Elegí para este ensayo trabajar con el concepto de "enunciación lesbiana" debido a que es más amplio que la idea de "voz lesbiana." La voz, si bien a veces lo excede, no puede escindirse de la construcción de un sujeto. La enunciación, aunque tiene anclaje en un sujeto, es autónoma respecto del mismo: refiere sobre todo a un posicionamiento, a un modo de decir. De esa manera entiendo la enunciación aquí, para evitar lecturas esencialistas que reduzcan "lo lesbiano" a una mera característica de un sujeto de enunciación.

39. Cabe señalar aquí que no se puede hacer una lectura compleja de la construcción del género a partir de la idea de *performatividad* sin considerar, entre otras, la variable de clase. En este poema, el hecho de que la bacante pertenezca a la clase privilegiada e intente seducir a su criada incide tanto en la construcción del deseo ("la lasciva más ardiente")

como en la terca insistencia de concretarlo a pesar de la resistencia de la criada quien, no sólo no correspondía al deseo de la protagonistas, sino que tampoco se entregaría sin que mediara un sacramento. Se puede leer en los gestos de la bacante la relación desigual de clase al arrogarse el derecho de insultar a la criada, de organizar luego las bodas falsas y travestirse para lograr su objetivo.

40. En estos versos se puede leer, además, un cruce entre el activismo lésbico y otros movimientos activistas de la época, particularmente con el movimiento "Black is beautiful", fruto del *Black Pride* de los años 60' y 70'. Ambos movimientos cuestionaban los modos hegemónicos (heteronormativos, patriarcales y racistas) de representación de la belleza.

La niña *queer* y su *performance* melancólica. Un análisis butleriano de la transposición fílmica de "Cornelia frente al espejo" de Silvina Ocampo

*María José Punte**

"Ciertas posturas nos hacen creer en la felicidad. A veces estar acostada me hizo creer en el amor."[41]

Ser y parecer, la lógica del *nonsence*, surrealismo y absurdo, son todos aspectos que han sido desplegados en torno de los textos de la escritora Silvina Ocampo y que atraviesan tanto sus análisis críticos como sus interpretaciones. Una de las más recientes es la película "Cornelia frente al espejo", transposición fílmica del texto homónimo. Este cuento largo, que según Matilde Sánchez constituye "uno de los relatos más originales y significativos que ha dado la literatura rioplatense en los últimos años" (Ocampo 1991:508), fue llevado al cine en el año 2012 por Daniel Rosenfeld (guionista y director) y Eugenia Capizzano (guionista y actriz principal). El hecho de que el cuento haya sido convertido en película, supone para Matilde Sánchez un "milagro de la industria" para una cinematografía en la que no es habitual adaptar obras literarias para el cine o para la televisión. En cuanto a la transposición, agrega Sánchez (2012) que ella le agradece a la versión de Rosenfeld que haya convertido el espacio y la luz en "los principales indicios traductores de Silvina."

Desde un análisis que privilegia la cuestión central de la lógica del sinsentido ocampiano, Natalia Biancotto (2014) hace notar con agudeza ciertos deslizamientos que se producen en la lectura que el film realiza a partir del cuento, sobre todo en lo que concierne al tono que adopta la película. La extrañeza del texto sería la causante que provoca determinado efecto de lectura. La película, según Biancotto, se aparta sensiblemente de la textualidad de Ocampo, a la que "hace migrar" hacia lo que ella define como un "tono angustioso." La versión fílmica funciona como una partitura sobre la

que se escribe una variación. Es decir, termina narrando un "desvío posible" o un "avatar" de esa extrañeza original del texto de Ocampo. El elemento central del film pasará a ser una angustia existencial que, de acuerdo con Biancotto, no está en el texto. En segundo plano, sin que se pierdan del todo, quedarán aquellos rasgos que Ocampo elabora a partir de las versiones del relato de Alicia de Lewis Carroll, vinculados con la lógica del *nonsence*, la de "un lenguaje siempre diferido y una experiencia que nunca llega a nombrarse" (223). O, dicho de otro modo, la esencial insensatez de la existencia como un problema del lenguaje.

Por otro lado, si bien concuerdo con Biancotto en que la película deja a los espectadores impregnados de una indudable melancolía, no me resulta tan evidente que sea posible desechar de plano que esos afectos no estén en el cuento de Ocampo y que hayan dado pie a la lectura del film que realizan Rosenfeld y Capizzano. La atmósfera mórbida del nuevo texto, o de su re-lectura, queda muy subrayada por los recursos propios del dispositivo fílmico tales como la música, la fotografía o la actuación, tanto como por algunas de las decisiones narrativas de esta transposición, algo que describe bien la crítica de Biancotto. Así y todo, y sin descartar por completo su tesis, la lógica que campea en el texto de Ocampo no se separa de una gama de afectividades y problemáticas que están presentes a lo largo y a lo ancho de toda su obra anterior, y que el texto de Cornelia parece llevar a cierto paroxismo. Como nos ilustra mediante numerosos ejemplos Patricia Klingenberg (1994), en este cuento, así como en varios de los que se incluyen en el volumen, coinciden temas, motivos y personajes que atraviesan toda la obra ocampiana. Esto genera lo que ella percibe como un efecto operístico, y define al cuento de Cornelia como una pequeña obra de teatro, que lleva incluso en sí un cuento intercalado. Continúa, en ese sentido, los juegos de dobles y de espejos tan típicos de la autora. En definitiva, mediante esos recursos estaría tratando la cuestión de la identidad, de la construcción del sujeto como esencialmente múltiple y del fracaso de la personalidad. Para Klingenberg (283-284), el personaje de Cornelia sucumbe a la melancolía, en el sentido en que se rinde a

dos "tentaciones" que suelen ser vinculadas con lo femenino, la identidad del espejo y del suicido, lo cual estaría puesto al servicio de reconocer como falsos los dos órdenes vinculados con estos: el simbólico y el imaginario.

La vuelta de tuerca que pretendo dar en el presente análisis gira en torno de pensar en el tipo de melancolía del que estamos hablando cuando decimos que hay una serie de sujetos ocampianos, bien corporizados en la figura de Cornelia, que están presos bajo una forma de melancolía. Es lo que intento reflejar en el primer subtítulo, con el cual, además, parafraseo al texto fílmico. El afecto, ¿es efecto de una "postura"? ¿Qué es lo que postula allí la voz narradora? Los sentimientos (la felicidad, el amor) son –según esta voz– resultados de una manera que tiene el cuerpo de acomodarse en el espacio, una pose. Por lo tanto, no estamos aquí solo ante un problema de juegos del lenguaje, sino de cuerpos materiales que determinan formas de estar y, en consecuencia, formas de sentir. Lo que quiero decir es que no solo lo que mostramos al mundo es el resultado de una *performance* (en sentido butleriano). También parece serlo, según los personajes de Silvina Ocampo, aquello que creemos sentir.

"Vine a esta casa porque era el único lugar donde nos encontraríamos a solas, pero me había olvidado de que existían fantasmas."

La lectura que ofrezco aquí de este texto bifronte (cuento/película) pasa por la teorización que hace Kathryn Stockton (2004) en torno a la infancia desde lo que ella denomina "el infante *queer*." Su punto de partida es que detrás de todo niñx se esconde un *queer*, porque lo que caracteriza al ser infante son los desvíos. Estas derivas adquieren la forma de crecimientos inusuales que se vinculan con otras maneras de vivir la temporalidad. Pero también con lo discursivo, porque las derivas se visibilizan en los modos que tiene la infancia de realizar las substituciones metafóricas, mediante las que logra hacer crecer significados inesperados. Es posible ver estas figuras infantes, antes que nada, en las ficciones que hablan de modos más complejos de concebir la subjetividad. Stockton (282-311) establece una clasificación organizada en cuatro categorías que ella utiliza

como modelos narrativos. Esas cuatro ficciones serían: 1) El niño fantasmal *gay*, que subyace en la contradicción de tratar a lxs niñxs como ya designados sexualmente y a la vez asexuales. Implica la posibilidad de ver –de modo retrospectivo– en el adultx *gay* al niñx *gay* que se supone que fue; 2) El niñx detenido en el homosexual adultx: se sintetiza en una definición que viene de Freud: la de un "*arrested development*" que pretende explicar la homosexualidad como un desarrollo trunco en el adultx; 3) El niñx *queerizado* por Freud, que es el niñx sexual con deseos agresivos colocado en el centro de la narrativa edípica; 4) El niñx normativx o hechx *queer* por su inocencia.

La idea central de Stockton es que una noción de crecimiento que concibe a este como un movimiento lineal y teleológico (por lo tanto, ineluctable) no parece tener en cuenta otros tipos de desarrollos o de dinámicas. La forma postulada por Stockton es la de un crecimiento no unidireccional, que no va en la orientación esperada o que se desvía de la norma. Cuando define al niñx como *queer*, Stockton se refiere al hecho de que se ha solidificado una noción incontaminada de niñx que, en realidad, puede ser vista como un modo de la violencia de nuestra cultura, bajo la forma de un ideal superlativo. Nuestra figura del niñx revela una seria tentativa por asir el tiempo y atenuar sus efectos. El niñx es *queer* por la sencilla razón de que es "extraño" al adulto en su separación temporal y todavía no *straight*; por lo tanto, ni heterosexual ni homosexual (283).

En estas figuras que desgrana la autora, corporizadas por infantes, es posible percibir un sistema de proyecciones que se mueven hacia los costados, armando juegos de sombras que se expanden de forma irregular alrededor suyx. El crecimiento en ellas no se da de modo lineal ni vertical, como los adultos esperan que sea, sino que genera desvíos hacia los costados (*sideways*), lo que implica la convivencia de tiempos yuxtapuestos. Esos desvíos y movimientos crean en torno del sujetx una zona variable, cambiante e ininteligible, consecuencia de que no siempre resulta posible entender los motivos de actuación de los infantes. Esto es lo que produce en la mirada

adulta sentimientos de inquietud, incluso de temor, que hablan más de las angustias y ansiedades adultas que de lxs niñxs en sí.

La figura de Cornelia resulta ser –tal vez– la más paradigmática al respecto, aunque muchos de estos elementos aparecen prefigurados en un personaje anterior: el de la niña protagonista de "El diario de Porfiria Bernal." El personaje de Cornelia, enfrentado al espejo para dar cuenta de su vida pasada, que se siente vieja a pesar de confesar solo veinticinco años, origina esos volúmenes iridiscentes en torno suyo, que en la película adquieren cuerpo mediante los otros personajes. Cornelia es un ejemplo acabado del masoquismo del que habla Stockton en el primer capítulo de su libro. Allí se refiere a este masoquismo como una reacción al aplazamiento del goce implicado en la demora infante en hacer ejercicio de su sexualidad. Por otro lado, sostiene Stockton (2009:62), con la intención de proteger al niñx del "daño" que implica lo sexual se le está quitando la posibilidad de la agencia en su propio placer. La cuestión del masoquismo se desvía, entonces, a una forma de "gozo verbal." Paradójicamente, la demora en la asunción del sexo puede llegar a ser muy sexual y conduce al hablar, que puede convertirse en una enorme fuente de placer, un gozo a la vez doloroso e imaginativo. Y esto se aplica bien al gesto de Cornelia de hablar y hablar y, de ese modo, aplazar la decisión (sea cual fuere) con respecto a la subsiguiente marcha de su vida.

La película aborda la idea del desdoblamiento del sujeto mediante el recurso a diálogos con estxs otrxs, que son al mismo tiempo Cornelia. Se divide en tres episodios en los que una Cornelia joven (Eugenia Capizzano) conversa con una versión adulta y maternal de ella misma (Eugenia Alonso), con el ladrón (Rafael Spregelburd) y con el amante (Leonardo Sbaraglia). Son, o bien facetas de su propia personalidad, o momentos de su historia pasada, que emergen de su confrontación con el espejo en ese acto de "confesión" que concreta en la casona que ahora pertenece a su tía.

Como es ya sabido, Judith Podlubne (2004) vincula el tema de la "confesión" con la construcción de la intimidad. En los cuentos de Silvina Ocampo esta aparece siempre ligada al acto de contar la

propia vida y de revelar así los secretos, deseos, pasiones o faltas. Los medios pueden ser variados (cartas, monólogos, charlas telefónicas, diálogos privados). Pero lo que tienen en común es que estas conversaciones adquieren la "fuerza ilocucionaria" de la confesión (1). En parte, tiene que ver con que esa intimidad, según Podlubne, le resulta "insostenible" al sujeto. Mediante el acto de confesarse, la subjetividad parece salir fortalecida a partir de aquello que considera su falta. Funciona como un particular principio de individuación que se manifiesta en el ademán de hacerse extraño a uno mismo (6). Hay en ese gesto una "mórbida satisfacción narcisista" (3).

La película concluye con la declaración por parte de la protagonista de que "Soy lo único que no conozco. Voy a beber algo mejor que la vida. Por suerte, ya se fue todo lo que no soy yo." (Ocampo 1988:55). Es decir, que ese acto de confrontación consigo misma no la conduce a una comprensión definitiva de sí, sino que le permite continuar con su dispersión subjetiva. Cornelia se pierde en ese vórtice oscuro e ininteligible, lo que en el film se muestra como la salida de la casa y la entrada en el bosque, con el cual se termina fusionando. Al igual que en el cuento de Ocampo, queda discursivamente abierta la opción por el suicidio. Pero el hecho de que nunca se concrete de manera explícita hace que esta interpretación siga siendo una más, no excluyente.

En cuanto a las otras figuras de infancia *queer* propuestas por Stockton en su libro *The Queer Child*, la más reconocible es la de la niña fantasma que se llama Cristina Ladivina (o La adivina), y de la cual Cornelia dice que no se sabe si es una niña o una enana disfrazada de niña. Se la ve tras una puerta vidriada, que impide un claro reconocimiento y la deja en esa zona de ambigüedad. Cornelia se conmueve por la insistencia de la niña en querer ver las muñecas, que tampoco son tales, porque resultan ser los maniquíes de su tía costurera, que aparecen en la buhardilla y evocan los maniquíes del pintor De Chirico (con quien Silvina había tomado clases de pintura en Europa).

La niña fantasma está ahí para recordarnos que es una niña la que corporiza una clave de la historia que ahora Cornelia nos quiere revelar y que materializa lo no enunciable. La figura del niñx fantasmal resulta muy reveladora, según Stockton (2009), porque a través suyx se despliega toda una serie de temáticas vinculadas con lo oculto y lo negado a la mirada adulta. El fantasma revela mucho de lo *queer* en la infancia, puesto que, "En la medida en que emerge como una idea, empieza a delinear, en una forma borrosa, el dolor, los *closets*, los trabajos emocionales, motivos sexuales y movimientos laterales que acompañan a todos los infantes, independientemente de cómo se lo niegue"[42] (la traducción es mía).

También está presente en la figura de la niña (tanto en Cornelia infante como en Cristina Ladivina) la idea de Stockton de una detención en el tiempo, de algo que quedó estancado como un desarrollo detenido. Se vincula con un ideal normativo que no ha tenido lugar, lo que condena a ese sujeto a vagar como un fantasma. Esto remite también a lo que propone el psicoanalista Serge Leclaire (2009) a partir de su análisis de una fantasía tan recurrente como inquietante, y que se relaciona con el tópico de la muerte del niño. Leclaire plantea que uno de los fundamentos de la práctica psicoanalítica es la revelación de un trabajo que subyace a una pulsión de muerte, y que consiste en matar al "niño maravilloso." Este niño es el que atestigua los deseos y sueños de los padres bajo la forma de una nostalgia de la mirada materna. Es una representación inconsciente primordial en la que se anudan anhelos, carencias y esperanzas pero, a la vez, encauza lo real de los deseos del sujeto. Leclaire constata que esta situación narcisista primaria concitó menos atención que otros fenómenos "satélites" tales como las fantasías de asesinato del padre o de despedazamiento de la madre, ambos pilares del relato edípico. A esa forma del representante narcisista primario, una parte maldita que es objeto de asesinato tan necesario como imposible, la llama *infans*, porque no habla ni hablará nunca (23). En este sentido, es evidente que una de las problemáticas que provoca la angustia de la protagonista es no haber podido cumplir con ese ideal normativo, lo que la condena a

vagar como un fantasma de lo que no llegó a ser para sus padres, tanto como de la vocación trunca que nunca pudo ejercer por culpa del rechazo paterno-materno: la de ser actriz. Pero no es la única cuestión que circula por el texto, como se verá a continuación.

"En un marco dorado conmigo amaste y odiaste a Elena Schleider."

En el cuento, Cornelia habla todo el tiempo –y de los temas más disímiles–, en un discurrir algo absurdo, pero que refleja con precisión un monólogo interior sin rumbo. Este monólogo permite hacer visible el funcionamiento de su sistema de fantasías. Sin embargo, ya desde el comienzo se introduce la preocupación que constituye el núcleo de ese discurrir y que va a narrar hacia el final. Se trata de un episodio del fin de su infancia y funciona como "llave" que abre algunos significados. De hecho, cuando termina de contar esta anécdota, el espejo le hace notar: "Me ha contado una parte de su vida. ¿Acaso es la más importante? Falta la otra. ¿No tuvo cinco, seis, siete, ocho, nueve años? ¿No tuvo viruela o rubeola? ¿No tuvo miedo de la oscuridad? ¿No le contaron cuentos?" (Ocampo 2014:48). En la película, una forma de subrayar esta centralidad aparece en la escena en la que Cornelia y el ladrón discuten sobre el tema de las llaves.

La anécdota de la infancia también es ubicada hacia el final en el texto fílmico como un relato que esta narradora le hace a su interlocutor: Daniel en el cuento, "el amante" en la película. De modo explícito, evoca el gesto de Scherezada de narrar para alargar la vida. Cornelia suele pasar los veranos en la casa de campo de Elena Schleider, una amiga de su madre. Allí, bajo el ala protectora de esta mujer más mundana, goza de libertades no permitidas en el marco estricto de su familia. El episodio ocurre cuando tiene once años, demarca el final del tiempo de la infancia e involucra al joven Pablo. Este estudiante de ingeniería también es habitué de la casa y, a pesar de ser mayor que ella, Cornelia establece con él una intensa complicidad. Pero resulta que Pablo es amante de Elena Schleider. El descubrimiento de esta relación, que además implica la captura de la escena primaria (Cornelia los ve en la cama desnudos como si fueran un "monstruo mitológico"), produce la ruptura de varios pactos que

cree tener la niña. El resultado es una venganza que consiste en robar la cigarrera de oro que Pablo le había regalado a Elena (se convierte en "ladrona") y venderla para comprar un anillo de compromiso para Pablo. Mediante este intercambio de objetos, Cornelia pretende torcer el rumbo de los afectos, dando muestra no solo de un exceso de voluntarismo sino de cierta confianza fetichista. Este episodio parece ser el relato de un primer rechazo amoroso, que le produce una herida narcisista y al mismo tiempo provoca su caída en el "pecado", por lo tanto, la pérdida del paraíso. Lo cierto es que el otro elemento en esta triangulación amorosa, el verdadero objeto de adoración de Cornelia, es su anfitriona, a la que ella admira "por nada y por todo. Porque está dentro de ella misma como dentro de una casa." (18). De modo que la historia adquiere una deriva que está hablando de otras sutilezas en la configuración psíquica del personaje.

El modo de la melancolía que atraviesa este texto parece remitir más bien a lo que Judith Butler (1997) trabaja como una "melancolía de género", vinculada al sistema de identificaciones y a lo que implica tener que rechazar uno de los elementos en la configuración de la diferencia sexual. Butler sostiene en *Mecanismos psíquicos del poder* (1997) que el género es un tipo de melancolía o uno de los efectos de la melancolía. La identificación melancólica es un elemento central en el proceso por el cual el ego asume un carácter de género. Freud habla de la pérdida del objeto y de cómo se lo internaliza, pasando este a formar parte de la identidad del ego. Butler concluye, en primer lugar, que la identificación melancólica permite la pérdida del objeto en el mundo exterior porque le ofrece al sujeto una manera de preservar ese objeto como parte de la constitución subjetiva, por lo tanto, de evitar la pérdida en tanto que pérdida total. Para Butler, el género no es aquello expresado por la sexualidad, sino que es entendido como compuesto de aquello que permanece no articulado en la sexualidad, aquello que primero debió ser rechazado, para luego ser internalizado como un objeto del cual no se pudo realizar el duelo. La *performance* o *acting out* alegoriza una pérdida que no puede ser elaborada. El género mismo

podría ser entendido, en parte, como el *acting out* de un duelo irresuelto. Se suma entonces otro factor que *queeriza* al texto, además de la circulación de lxs infantes descritos por Stockton. Lo *queer* radicaría en los desvíos que debe tomar el sistema de identificaciones que configuran la subjetividad y en otras posibles travesías.

La melancolía del texto no es solo resultado de un efecto de extrañeza, sino un afecto que transita la textualidad mediante varios elementos. El cuento enmarcado revela aquello que ha sumido en la melancolía al personaje de Cornelia, la asunción del género aceptable para las prescripciones, lo que implica internalizar ese objeto de deseo perdido. Pero además, la fija en ese *acting out* del género, que en la película la actriz subraya en una hiperfeminidad que contrasta con la otra Cornelia, la adulta. Así, la temática de la actuación, que se supone tiene que ver con su frustrada carrera de actriz, remite a esta idea del género como *performance*.

Cabe preguntarse cuál es el verdadero objeto de su deseo, si Pablo o Elena Schleider. Más allá de que ella admire a Elena, a quien toma como modelo o paradigma, Pablo es enlistado como uno de los objetos que pertenecen a esta mujer admirada (junto con sus frasquitos de perfume, collares y flores, peinetas "que parecen caramelos", libros y fotografías). Dicha enumeración aparece enunciada cuando Cornelia intenta explicar a su interlocutor por qué quiere tanto a Elena. Cornelia responde que por poseer esos objetos y porque no es como las otras personas. "Es cuestión de simpatía", afirma. A lo que su interlocutor (supuestamente Pablo) le contesta: "Más que simpatía. Me parece que la admiras profundamente.." Y ella responde que sí, la admira y dice: "Es como estar enamorada." (Ocampo 2014:38). Más adelante, y luego de su anagnórisis y todo lo que desencadena, Cornelia dirá: "La odié como sólo se odia a una persona que uno ha adorado." (45).

Pablo es el elemento que está triangulando una relación sumamente apasionada, que va en dos direcciones, entre Elena y Cornelia. En parte se puede decir que hay una reescritura de los cuentos de hadas en este episodio, sobre todo a raíz de los celos que

Elena Schleider confiesa tener hacia la niña de once años. El sistema de celos del texto remite a aquello que se pregunta Butler: "¿en qué medida los celos heterosexuales están a menudo compuestos por la incapacidad de reconocer el deseo entre personas del mismo sexo?" (2006:199). En este sentido, también parece quedar claro que Pablo es un elemento secundario en la corriente de sentimientos que van de Cornelia a Elena. Una vez pasado este episodio, Cornelia se desinteresa de Pablo como si fuera un elemento descartable. En realidad, si seguimos a Butler en como ella entiende el funcionamiento del deseo (partiendo de Lacan), la estructura del deseo sería siempre triádica: "No es que yo quiera que el Otro me quiera, sino que quiero en la medida en que he aceptado el deseo del Otro y he modelado mi deseo según el deseo del Otro." (2006:198). Butler complejiza la situación de esta tríada, porque el tercero está dentro de la relación como una pasión constituyente pero, a la vez, está en el "exterior" como el objeto de deseo parcialmente irrealizado y prohibido (2006:201).

Si bien la primera reacción ante la lectura es suponer que el sentimiento de agobio de Cornelia tiene que ver con el sistema de prescripciones impuesto por la familia y por la sociedad, queda flotando en el texto otra sospecha, vinculada con los afectos que la traman y que se cuelan por las rendijas. Se enhebran, como dice Butler, en una misma madeja esas pasiones que son tanto homo– como heterosexuales, y generan esos "momentos de indecibilidad productiva", situaciones en las que se busca "traspasar el género" como condición de erotización (2006:203). Butler se termina preguntando, de una manera que resulta significativa para el texto ocampiano: "¿Se puede encontrar al Otro a quien amar aparte de todos los Otros que han habitado alguna vez en el lugar de ese Otro?" (2006:209). La película exuda melancolía porque la respuesta a esta pregunta, que circula ya desde el texto ocampiano mismo, se propone como negativa.

"Todo se ha transformado en un salón de modas."

Resulta evidente, en la versión fílmica del cuento, la estrategia de vaciamiento en lo que concierne al espacio. No hay en la película ni

exceso barroco, ni rastros de un pasado glamoroso. Esta frase que lanza Cornelia en el texto escrito para referirse a la casa en términos de aquello que configura determinada forma de habitabilidad, pero que, además, le asegura algo así como una persistencia en el ser, no da cuenta de un espacio tan vacío que hace pensar más en paisajes metafísicos.[43] Hay tres claras zonas diferenciadas en la casa que vemos en la película: la sala oscura y llena de recuerdos (incluidos los retratos de antepasados); los cuartos de altos vacíos e iluminados por una luz fría y azulada; el exterior de la casona que exhibe su aspecto descascarado con aire de desafío hacia el jardín. La casa de la película es una ruina más, como esa vida de la que anhela desprenderse la protagonista. Los pocos momentos nostálgicos aparecen delineados a partir de pequeños artefactos tecnológicos: la escena de la muerte del cisne bailada por Pávlova en el vetusto aparato de televisión, el tocadiscos que le permite bailar con el amante, la cajita de música. A través de estos objetos, se abren paso las intensidades vinculadas con la memoria. En ese sentido, es posible afirmar que, en la película, la infancia no ofrece ningún momento de intensidad afectiva. Cornelia parece no haber tenido infancia. Y, sin embargo, el relato enmarcado hace irrupción hacia el final y concentra esa intensidad que no se alcanzaba ni en las mascaradas (las pruebas de sombreros frente al espejo), ni en la recreación de esas poses con las que lxs infantes imitan al mundo de lxs adultxs (la escena en donde Cornelia "toma el té" con su otra yo).

El dispositivo cinematográfico, por su parte, se hace presente de manera meta-textual al narrar el episodio de la infancia de Cornelia mediante imágenes postales explícitamente *vintage*. Nos recuerda que la supuesta fluidez de la cinta cinematográfica no logra terminar de ocultar los hiatos y fisuras que la configuran, y por donde se filtra lo no dicho. Nos invita a leer entre líneas, algo que es constitutivo de la textualidad de Silvina Ocampo: lo sustancial no emerge tanto de lo que se dice sino de lo que se calla, o de las extrañas combinaciones que se producen al hacer el montaje de lo que se dice. Ese es uno de los recursos mediante los cuales el texto escrito se hace eco de aquellas voces, que como ya nos explicó Laura Arnés (2016), no

encuentran posibles estrategias de representación y quedan relegadas a la invisibilidad[44]. Por eso es que generan "poéticas impredecibles" (2016:27), como por ejemplo la estrategia que analiza Arnés para Silvina Ocampo: las *voces del secreto* que aúllan un *secreto a voces* (cursivas en el original). Las protagonistas ocampianas, nos dice Arnés, se encuentran sin paradigma a disposición, sin estructura habitable para su deseo. Ahora bien, sus personajes (en general) "son capaces de llevar adelante subversiones íntimas, resistencias" (2016:122). Cornelia, entre mohines y algo de melodrama impostado, busca desviar permanentemente la atención de sus gestos de auto-afirmación.

En cuanto a la recepción de estos textos, Arnés nos dice que, así como la escritura se confronta con el problema de escribir al deseo imposible, la lectura hace lo propio con el problema de leerlo (127). Esta ambigüedad es la que denota las posibles interpretaciones, a veces divergentes, y que se materializa en una melancolía difícil de discernir en la película. Más allá de que la intención autoral haya captado o no estas sutilezas, la versión fílmica logra reproducir una melancolía que hilvana el texto, que le da una textura/tesitura. Son estas costuras de lo no dicho las que hacen que Cornelia resulte monstruosa, porque en realidad ella es la puesta en escena de lo que no existe. En la narración escrita, la cuestión de lo innombrable (o una de sus formas que es el tópico del secreto) puede ser trabajada a partir de las modulaciones de las voces, no solo en los diálogos y sus digresiones, sino también en los tonos que van de los altos a los bajos. O, como se dice de Cornelia: "Siempre tendrás una variedad de voces infinitas, desde la más grave hasta la más aguda." (Ocampo 2014:11). En la versión cinematográfica, esto se materializa en una forma del parpadeo: los cortes bruscos de escenario, los contrastes lumínicos, las entradas y salidas de personajes. No se trata de una mera lógica del absurdo puesta en escena, sino de la (des)compaginación que se produce cuando lo inadmisible pugna por hacer su entrada. De ahí la imperceptible tristeza que nos transmite esta Cornelia, que entra y sale de los resquicios, pero no deja de estar perdida en su laberinto.

Bibliografía:

Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.

Biancotto, Natalia (2014). "Avatares de la rareza: "Cornelia frente al espejo" (2012), de Daniel Rosenfeld", en *Actas del IV Congreso de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual "Documental/Ficción. Cruces interdisciplinarios e imaginación política"*, Buenos Aires, ASAECA, 220-227. http://asaeca.org/download/avatares-de-la-rareza-cornelia-frente-al-espejo-2012-de-daniel-rosenfeld/

Butler, Judith (2001 [1997]). "Género melancólico/Identificación rechazada", *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*, Trad. Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 147-165.

(2006 [2004]). "El anhelo de reconocimiento", *Deshacer el género*, Trad. Patricia Soley-Beltrán. Barcelona: Paidós, 189-216.

Klingenberg, Patricia N. (1994). "Silvina Ocampo frente al espejo", *Inti*, Vol. 1, Nº 40-41, 271-286.

Leclaire, Serge (2009 [1975]). *Matan a un niño. Ensayo sobre el narcisismo primario y la pulsión de muerte*, Trad. Victor Fischman. Buenos Aires: Amorrortu.

Ocampo, Silvina (2014) [1988]. *Cornelia frente al espejo*. Buenos Aires: Lumen.

Ocampo, Silvina y Sánchez, Matilde (1991). *Las Reglas del Secreto: Antología*, Selección, prólogo y notas de Matilde Sánchez. México: FCE.

Podlubne, Judith (2004). "La intimidad inconfesable en los cuentos de Silvina Ocampo", *Orbis Tertius*, Dossier Silvina Ocampo, 9 (10). Consultado en http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv09n10d04/3730.

Sánchez, Matilde (2012). "Cornelia reina en su espejo", *Clarín, Revista Ñ*, Escenarios, Cine, 01/10/2012. https://www.clarin.com/cine/cornelia-frente-espejo-en-cine_0_B1EewVJ2w7g.html. Consultado: 27/02/2018.

Stockton, Kathryn B. (2004). "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the

Innocent, and the Interval of the Animal", en Bruhm, Steven and Hurley, Natasha (Eds.), *Curiouser. On the queerness of children*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

(2009). *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*. Durham and London: Duke University Press.

41.* IIEGE,UBA-UCA

Las citas textuales que sirven como subtítulos para este trabajo están tomadas del texto de Silvina Ocampo. Si bien la película transcribe, de modo textual, párrafos y frases del cuento, los reordena siguiendo la técnica ocampiana del *collage*, pero no necesariamente hace un traspaso del texto original completo. A su vez, la película elige otras citas para dividir el texto en una estructura tripartita. Estos inter-títulos parecerían guiar otro tipo de interpretación, que es la que conduce el análisis de Biancotto. El acento está puesto en una postura existencialista ante la vida ("¿Acaso mi muerte es más importante que la de un perro?"), en la irrealidad de la existencia ("Los seres humanos somos irreales, como las imágenes") y en el poder de la narración ("¿Quiere que mi vida se convierte en *Las Mil y Una Noches*?").

42. "As it emerges as an idea, it begins to outline, in shadowy form, the pain, closets, emotional labors, sexual motives and sideways movements that attend all children, however we deny it." (2009:3).

43. La cita completa dice lo siguiente: "¡He vivido tanto tiempo en esta casa! Tengo un inventario mental de las cosas que me gustan: el jardín de invierno donde me escondía, me fascina, el cuarto que era el cuarto de plancha y que sirve ahora de depósito, también. Todo se ha transformado en salón de modas. Este salón era una sala. ¿Qué diferencia habrá entre una sala y un salón? Yo me asfixiaba cuando entraba allí." (Ocampo 2014:13-14).

44. Arnés, en su libro *Ficciones lesbianas*, se concentra en los cuentos "Carta perdida en un cajón", "El lazo", "El piano incendiado" y "Memorias secretas de una muñeca." Estos textos, más que narrar el "amor", hablan de pasiones intensas como la cólera o el odio, u otras a las que no se les encuentra nombre porque hay un lenguaje en torno del discurso amoroso que proscribe y prescribe determinados afectos (2016:129). Y, citando luego a "El diario de Porfiria Bernal", en donde se narra esta relación entre una niña y su institutriz que no suele ser leída en clave lesbiana, dice que "para quien siente un amor imposible (porque el objeto está efectivamente clausurado desde el comienzo), el odio y la cólera son la única opción." (131).

Opendoor y "Durazno reverdeciente": deconstrucción del universo lesbiano en Dalia Rosetti y Iosi Havilio

*Camila Roccatagliata**

Introducción

Este artículo propone un análisis de la representación lesbiana en dos obras de autores argentinos contemporáneos: la novela *Opendoor* (2014) de Iosi Havilio y el relato "Durazno reverdeciente" incluido en *Me encantaría que gustes de mí* (2005) de Dalia Rosetti. En el caso de Dalia Rosetti, no es esta su única ficción de temática lesbiana; sin embargo, el planteo de género presente en su obra, especialmente en la *nouvelle* "Durazno reverdeciente", la acerca a una mirada sobre el deseo y sus posibilidades fuera de todo parámetro o categorización, obligándonos a repensar la idea de "ficción lesbiana" (Arnés 2016).

Este artículo, precisamente, propone preguntarse si es necesario encasillar estos relatos dentro de esa categoría o si, en cambio, necesitáramos ampliar o redefinir la adjetivación y los conceptos para dar cuenta de estas historias. Desde mi perspectiva, el concepto *queer* y la idea de *contrasexualidad* de Preciado (2011) habilitan (y posibilitan) pensar el género más allá de las matrices hegemónicas que configuran los géneros y más allá, también, de categorías rígidas o normalizadas en el marco de la disidencia sexual. De este modo, *Opendoor* (primera novela de Havilio), por ejemplo, plantea un vínculo lesbiano que se fuga no sólo de la heteronormatividad sino también de figuraciones de lo lesbiano que podrían representar una normalización, adecuándolo a los requisitos de la matriz hegemónica de género y diluyendo su carácter transgresor, subversivo y disidente.

La principal hipótesis del artículo es que estos relatos se corren de los estereotipos ligados al universo lesbiano, cuestionando ciertas matrices y configuraciones dentro y fuera de ese universo e incluso deconstruyendo la identidad lesbiana (sin por eso despolitizarla) al pensar lo lesbiano no tanto como compartimento identitario

inamovible o esencialista sino como posibilidad, fuga y desterritorialización.

El género recorre estas páginas, y los cuerpos y deseos representados en las ficciones de Havilio y de Rosetti permiten pensar la posibilidad de ser lesbiana sin por ello dejar de ser *queer*. Es decir, reconocemos en estas dos obras la temática y el deseo lesbiano sin por eso obstruir o clausurar otros posibles recorridos del deseo y del devenir identitario.

El amor y el deseo en tiempos de neoliberalismo

Iosi Havilio publica su primera novela, *Opendoor*, en el 2006. Parte de la crítica (Sarlo 2011; Méndez 2013) la ha encasillado como una de esas novelas en que todo parece estar por pasar pero nunca pasa nada; una permanente tensión que casi nunca se resuelve; una atmósfera aireana que él mismo reconoce como fuente de inspiración. Sarlo, incluso, dijo: "*Opendoor* parece salida de la nada, no obedece a ningún sistema de lectura" (2011:s/p). Mucho más benevolente que con Cucurto u otros autores a los que Elsa Drucaroff llama la NNA,[45] Havilio desorienta tanto como sorprende a la crítica: algunxs bucean en la tensión campo-ciudad (Favaro 2017), otrxs se concentran en la misteriosa clínica psiquiátrica en el pueblo de Opendoor o en la voz narradora que estructura el relato (Bertazza 2007).

Sin embargo (y una vez más) gran parte de la crítica pasa por alto cuestiones de género presentes en la novela que muy por el contrario de no decir nada, dicen mucho. La protagonista es una joven veterinaria que nunca es nombrada ni por otrxs ni por ella misma. Una noche en un bar conoce a una chica (Aída) que la invita a ir a su casa. Luego de unas copas de anís y un poco de porro, nuestra protagonista le dice a Aída que prefiere que esa noche no pase nada, y se cierra el capítulo con una frase clave para analizar la historia: "Esa misma semana, sin pensarlo mucho, me mudé a su casa." (2014:21). Las peripecias y avatares de la historia son vertiginosos, se concatenan, uno a uno, sin demasiada reflexión al respecto (quizás eso es lo que lleve a la crítica a pensar en *Opendoor* como una novela sobre la nada). Los sucesos (y Aída) mutan inesperadamente y

nunca un estado se mantiene en tiempo y forma como hubiéramos creído o previsto. De hecho, la muchacha en cuestión dice que Aída le pareció una en el bar y otra en su casa; una de noche y otra de día, una vestida y otra completamente distinta al verla desnuda. Hay cierta conciencia de la protagonista de que todo es mutación constante, puro devenir: ella, lxs que la rodean, lo que la rodea, su vida y la de lxs otrxs cambian sus pieles como serpientes en constante transformación.

Un domingo a la tarde, deciden ir de paseo a La Boca. Aída entra a un bar sin aclarar por qué. La narradora se tienta con la propuesta de un chico que la invita a fumar porro, se va y al regresar ya no encuentra a Aída. Después de pulular sin rumbo aparente, es testigo de un suicidio que no asocia con Aída o, por lo menos, no asocia explícita ni directamente con Aída. Sin embargo, en el viaje de regreso pierde la conciencia y se despierta en un hospital. Vuelve una vez dada de alta a la casa de su novia a quien nunca más vuelve a ver y sobre quien recae la sospecha de suicidio. Lejos de quedarse en la capital para seguir y/o esclarecer el caso de su novia, la joven veterinaria decide irse a vivir al campo. Deja a la tía de Aída en casa de su sobrina (y a cargo del caso) y, sin despedirse, se va a ver a un cliente que ya conocía con anterioridad: Jaime, cuyo caballo también llamado Jaime agoniza a causa de un cáncer. A partir de ese momento, la joven veterinaria comienza a vincularse con este hombre –de modos tan reservados como toscos–, quien la invita a quedarse a dormir en su hogar, espacio que no abandonará hasta el final del relato.

Eloísa (o el amor que no se puede nombrar)

Diversos personajes se presentan en la novela a modo del conejo para Alicia: es tan tentadora su propuesta o presencia que la protagonista de la historia no puede más que dejarse llevar por ellos hacia rincones inexplorados; hacia mundos maravillosos que contrastan con la apática rutina. Si su vínculo con Jaime representa la más monótona y deserotizada heteronormatividad; la relación con Eloísa va a funcionar como su línea de fuga; como el devenir deseante que escapa a toda regla, norma o control. Se conocen por

primera vez en la visita que hace a Jaime para diagnosticar el mal que aqueja al caballo:

> Un chica con trenzas y mejillas infladas me miró con los ojos muy abiertos (…). Me miraba y masticaba chicle muy concentrada, con los labios fruncidos. Le sonreí pero ella como si nada (…). Me habla de espaldas, me mira con la nuca (…). Me vienen a buscar. Y ella: Ah, bueno, dice y se queda mirándome con los ojos más abiertos que nunca (9-10).

Su segundo encuentro se da en el almacén de los padres de Eloísa. Allí comienza un juego de seducción sin límites etarios, de género o de clase social. Eloísa le propone en uno de sus encuentros casuales seguirla hasta unos campos para cosechar las últimas moras rojas que quedan en el pueblo. La protagonista se deja llevar, se detiene particularmente en su ropa y en cómo se transparenta su corpiño debajo de la camisa, en la bombacha que se asoma por arriba del pantalón y que la obliga a confesarse: "Es inevitable, quiero tocarla." (88). Al encuentro siguiente, la chica de las trenzas la lleva a un monte por un sendero que ella desconocía y le da un repentino beso. Las citas se suceden paralela (y clandestinamente) a la vida de ama de casa que ella misma dice haber asumido de forma natural. No obstante, es cada vez más contrastante el hastío que la vida con Jaime le provoca y la incertidumbre y la pasión que los encuentros con la adolescente le generan. De hecho, un día que Jaime sale, Eloísa se queda a dormir pensando que Jaime no volvería. Éste regresa antes de lo previsto y las ve en la cama. La mujer le dice que se había hecho tarde para que la chica del almacén, que es una nena, volviera a la casa. Jaime le contesta que no la despierte y ella, lejos de regresar y decirle que se vaya, se deja llevar por las provocadoras propuestas de Eloísa, a sabiendas que, del otro lado de la pared, está su marido. Así, Eloísa la irá arrastrando por rincones que a la narradora la alejan del universo "adulto" y repetitivo para llevarla a mundos de placer, vértigo, éxtasis y erotismo:

> Y esa mirada que me hipnotiza, me hace sentir un pedazo de clavo en un campo imantado, ojos furiosos, de nena perversa (…). "Vamos a divertirnos un rato", me recorre el cuerpo como una droga potente, se transforma en lógica pura, en deber. Es así, medio tonto, las cosas revelan su otro lado, su costado inminente. Como esta pendeja que apareció en el momento justo, esta pendeja brutal, hermosa, elemental, que sólo pienso en tocar, tocar y tocar (…). Ya no tengo puesto los pantalones,

> tampoco la bombacha. Estoy por abrir los ojos pero Eloísa no me da tiempo, me moja con la lengua esos huecos que se esconden entre la concha y el inicio de las piernas (…). Se aleja un poco, sopla, me llena con su aliento ardiente, vuelve a tomar distancia, está convirtiéndose en una experta (…). Y yo me convierto en una sola súplica inarticulada, incapaz de decir nada (…). Entonces sigue, más frenética que antes, y yo que pensé que más no se podía. Me traga, me come, me despedaza. Abro los ojos y acabo aullando como una loca (150-152).

Podríamos, asimismo, correr el foco de atención hacia Eloísa y sostener que es ella quien transita el deseo fuera de los márgenes establecidos. De hecho, es ella quien constantemente le propone a la protagonista transgredir los límites que su monótona vida le impone. Es ella quien la besa por primera vez, ella quien la cuenta sus experiencias sexuales con otras personas; es ella quien le pregunta sobre su sexualidad (preguntas que no casualmente quedan sin respuesta en el relato), quien le propone desnudarse, tocarla, burlarse de su marido y sumarse a sus tiempos y modos de libertad adolescente.

Sin embargo, Eloísa no limita su universo sexual y de género al vínculo entre mujeres. La muchacha juega sexualmente con su compañero de colegio, con Boca (ayudante y amigo de Jaime) y llega, incluso, a bailar seductoramente con su hermano. Los deseos parecen no tener límites en *Opendoor*: en todo caso, éstos se imponen desde afuera y, cuando se auto-imponen, se vinculan con lo que se elige mostrar o reservar, hacer visible o mantener en secreto.

La novela de Havilio se ubica en un contexto en transición que se deduce, que no se explicita. Son los tiempos de los *walkman*, los *shoppings* y los barrios cerrados que florecen por doquier. De las fuerzas neoconservadoras de los ochenta al neoliberalismo de los noventa, *Opendoor* transita por un intermedio que juega de telón de fondo para los deseos y los cuerpos que intentan liberarse, fluir y "salir del *closet*." Cierto clima de desencanto, de vacío existencial, de afirmación en lo privado y descreimiento de los público se percibe en lo sutil, en gestos minúsculos que parecen representar el complejo entramado social del orden neoliberal.

Pero mientras los cuerpos gozan a escondidas, otros cuerpos desaparecidos están presentes en su ausencia. La justicia (encarnada en el personaje de Yasky) se vuelve tan grotesca como inoperante y

cómplice a la hora de restituir la identidad que a los cuerpos se arrebató. Hay una sociedad que no sabe qué hacer con esos cuerpos, que no puede dar nombres, que confunde rostros y, al mismo tiempo, que comienza a afirmarse en el deseo, que se anima a amar en la frontera, a fluir en los bordes y a desterritorializar el cuerpo propio y ajeno.

Durazno reverdeciente: desacralizar la escuela y el género

—¿Profesora!?
—¿Qué le pasó? ¿Qué...? Pero... usted... ¿tenía canas?
—Sí, chicos, tengo canas desde que tengo 26.
Pero siempre lo oculté. Ahora... quiero ser yo misma.
Y quiero decirle dos cosas más: soy lesbiana y ayer maté una planta.
—Ah... Nunca me imaginé que tuviera canas.
—Chicos, ¡soy lesbiana!
—¡Yo también! —gritó una chica desde el fondo.
—Yo maté a un gato.
—Yo quedé embarazada a los 14 y maté al bebé en el cuarto mes.
—Yo maté a una planta y me da pánico pensar en lo que me he convertido.
—¡Profesora! ¡La queremos!
—Gracias chicos.
Dalia Rosetti, "Durazno reverdeciente."

La escuela es aún hoy, en pleno siglo XXI, uno de los espacios institucionales en los que los estereotipos de género, la discriminación, la estigmatización y la condena social se mantienen en plena vigencia. El *bullying* escolar, la función de dispositivo de control y normalización de los gabinetes psicopedagógicos, las conversaciones en salas de profesores acerca del chico o la chica "rarita" que les ha tocado en suerte este año, los contenidos y las bajadas heteronormativas de espacios curriculares vinculados a la salud del/a adolescente, son algunas de las tristes realidades que siguen caracterizando el *habitus* escolar. Así, el colegio sigue cumpliendo su función reproductora de los valores dominantes, su función homogeneizadora y normalizadora. El género y el sexo, de esta manera, no escapan a esa situación y fueron y son víctimas de discursos, prácticas, normas y tecnologías que determinaron (y continúan determinando) qué es lo correcto, qué es lo normal o adecuado.

La literatura se ha ido encargando de cuestionar esos estereotipos, de desnaturalizar ciertos códigos y costumbres y de corroer pilares que supieron mantenerse incuestionables durante muchísimo tiempo. Tomaré el caso de la *nouvelle* "Durazno reverdeciente" de Dalia Rosetti, publicada en el año 2005 por Mansalva,[46] junto a dos cuentos bajo el título *Me encantaría que gustes de mí*, precisamente porque se atreve a ir más allá y deconstruir identidades, espacios y prácticas del universo escolar y los modelos de género que desde allí se imponen.

La escritora Fernanda Laguna eligió para publicar su obra literaria un seudónimo que la representa en el campo de la NNA, Dalia Rosetti. Sin embargo, le da su nombre a la protagonista de esta historia. De este modo, Fernanda Laguna es también la profesora del secundario que se atreve a confesar a sus alumnos su género (género que no es tan esencial y único como la misma confesión declara) y el asesinato de una de sus plantas. Esta salida del *closet* un tanto paródica –con la que comenzamos este apartado– es uno de los tantos ejemplos de cómo Rosetti se ríe de los tabúes y fantasmas que recorren las aulas en la actualidad y de cómo parodia las escenas típicas de las salidas del *closet* y las confesiones melodramáticas.

Los tiempos de la Fernanda ficcional parecen ser tiempos que dejaron atrás ciertos prejuicios y estereotipos, pero son tiempos que construyeron sus propias matrices y encasillamientos, sus propios mecanismos de inteligibilidad y categorización. Sin embargo, me parece interesante destacar cómo el personaje de Fernanda se configura como un ser que escapa a la matriz hegemónica de género actual.

Esta docente del futuro (la historia transcurre en una Argentina futurista) señala que, desde joven, en tiempos no tan progresistas ni desprejuiciados: "Me apasionaban los chicos que no usaban remeras, a los que se les veían los tatuajes. También me gustaban las chicas masculinas, bien vestidas. Muy vestidas, que solo mostraban sus fuertes brazos lampiños. Me daba igual cualquier sexo."(2005:47). La declaración final de la cita rompe con la matriz heterosexual que configura los cuerpos y deseos en nuestra sociedad; con ese

dispositivo discursivo que regula la incoherencia, lo "inadecuado", lo "anormal." De esta manera, Fernanda rompe con la imposición obligatoria de la heterosexualidad que determina que a determinado sexo biológico le corresponde determinado género, coherente, también, con determinado deseo. Nos confiesa (porque se supone que el relato para ella es confesión) que le da lo mismo cualquier género. Lo importante (lo vemos claramente a lo largo de sus experiencias y aventuras) es el deseo y, en algunos casos, también el amor.

Una de sus mejores amigas, Gaby, le propone salir con unos chicos a "De la otra vereda", pero Fernanda se niega a pasar la noche con ellos porque prefiere quedarse mirando y deseando a las chicas. Gaby intenta convencerla para que se asuma heterosexual, pero Fernanda se niega a encasillarse, se reconoce imposible de definir.

Se encuentra con Carmen, una ex-compañera de trabajo, quien le confiesa que siempre le había gustado y quien la devuelve al mundo del placer y la pasión, primero en el boliche y luego en su casa. A partir de ese momento, Fernanda re-descubre el goce en la masturbación, el mundo de la imaginación erótica, el sexo y el deseo sin límites de edad, de género ni de forma. Tal es así, que en uno de los encuentros con Carmen, mientras están en el boliche, Fernanda se permite ser *voyeur* ("Sigo mirando a las chiquillas que se meten hasta el brazo. Una de ellas gime de placer. Yo la escucho y me siento llena de excitación y de envidia." (72) y, también, enamorarse de un joven *drag king* con quien saldrá en otra ocasión. Del mismo modo, también supo enamorarse de una travesti (Pedro) y tener varias parejas heterosexuales.

Desde este punto de vista, la sociedad que la *nouvelle* construye se acerca a lo que Paul B. Preciado en el *Manifiesto contrasexual* considera como una "sociedad contrasexual":

> Una sociedad en la que los cuerpos "se reconocen a sí mismos la posibilidad de acceder a todas las prácticas significantes, así como a todas las posiciones de enunciación (…). Por consiguiente, renuncian no sólo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes. (2011:13).

Porque el género se inscribe sobre los cuerpos: Fernanda desea implantarse siliconas y se erotiza pensando en sus propios senos; el *dildo* recorre las escenas sexuales como cualquier otro elemento o parte del cuerpo que produce placer y no es un elemento que reemplace o compense ciertas carencias sino que es placer y goce en sí mismo:

> Ella se levanta y va hasta el cuarto. Vuelve en lo que para mí es un segundo y comienza a penetrarme, corriéndome la bombacha hacia un lado, suavemente, con un consolador con vaselina (creo) y yo empiezo a estremecerme entre los almohadones que tiene en el piso. La casa está preparada para todo (…). Intento besarla pero ella se resiste. Sigue metiéndome esa carne sintética tan real. (Rosetti 2005:76).

La sensación de realidad del *dildo*, podría corresponder a lo que Paul B. Preciado considera como el final del pene como origen de la diferencia sexual y un desplazamiento desde éste a otros espacios de significación. Es decir, el *dildo* se vuelve real y erógeno en tanto y en cuanto genera placer y no porque se asemeje o suplante al pene. En términos de Preciado:

> El dildo no es sólo un objeto sino que es, estructuralmente, una operación de cortar-pegar: una operación de desplazamiento del supuesto centro orgánico de producción sexual hacia un lugar externo al cuerpo (…) desplazamiento hacia otros espacios de significación (orgánicos o no, masculinos o femeninos) (…) cualquier cosa puede devenir dildo (…) reestructura la relación entre el adentro y el afuera, entre lo pasivo y lo activo, entre el órgano natural y la máquina. (2011:72-75).

No es casual tampoco que Fernanda se obnubile con un joven *drag king*: para Preciado (que sigue a Halberstam) los espectáculos de *drag king* no son una imitación de la masculinidad o una impostación de ella, sino que permiten ver cómo se construye la masculinidad como auténtica o como algo dado y natural. Cuando Fernanda va al boliche exclusivamente para buscar a su príncipe *drag*, uno de ellos la recibe diciéndole: "Sos la primera que se atreve a entrar en nuestra cueva" (2005:85). Si desplegamos el sentido de la oración de bienvenida, podemos pensar que Fernanda se atreve a entrar a lo inesperado; a aquellos espacios que, incluso en el futuro, son para otros, para "lo distinto." Sin embargo, ella se atreve a desearlo, a dejarse llevar por los juegos que el joven le propone. Y amar lo marginal, porque Juan se sabe marginal y representa lo abyecto en

esa sociedad postestética. De hecho, tampoco es casual que la escena sexual entre ella y el chico *drag* quede implícita, trunca en el discurso, y no se describa con detalle como sí sucede con otras escenas del relato:

> Apoya su torso fajado junto a mis pequeños pechos teniendo que hacer fuerza para aplastar mi panza y se frota tan fuerte que puedo sentir lo duro que es el género que sujeta sus pechos que, entre otras cosas, se perciben abultados. Yo no estoy caliente. Estoy hipnotizada, perdida, entregada, tensa, contracturada. Pero puedo disfrutar de ese estado porque siento que estoy viviendo algo diferente que rompe mi rutina de elongaciones, pedos solitarios en la noche y clases de literatura. Además gozo al pensar que mañana cuando vaya al cole voy a flotar en el aula y voy a valorar mucho más a todos mis alumnos. (91).

De todas maneras, sí podemos decir que el goce se da allí donde surge el deseo, más allá de lo que se pretende natural, esperable o tradicional:

> Le pido a Iemanjá que me proteja de mi obsesión pero no puedo parar de pensar en su bulto de goma espuma o de no sé qué. ¿Se habrá operado? ¿Tendrá una prótesis natural extirpada de su vientre? En uno de sus raptos de sinceridad me contó que se cosió las trompas y que se iba a sacar los senos. Yo me tenté. (92).

¿Ficciones lesbianas?

La protagonista del relato, Fernanda Laguna, es una mujer que se sabe deseante, que se permite experimentar más allá de fronteras, parámetros y límites sociales y culturales de todo tipo. Se asume imperfecta con ironía, humor e inteligencia pero también es consciente de su sabiduría y de su atractivo devenir, de su capacidad para cuestionar construcciones y modelos sociales que se imponen de modo violento, unívoco y arbitrario. Si bien se queja continuamente de su edad, también se sabe capaz de seducir más allá de eso, del género y de la clase social. La *nouvelle*, tomada desde ese punto de vista, es un relato que festeja el cuerpo y el goce corporal, especialmente el cuerpo femenino: la importancia que se da a la masturbación femenina, los extensos pasajes dedicados a escenas eróticas entre mujeres, el detalle con que se describen la moda, la vestimenta y, además, los cuerpos femeninos (incluso los cuerpos que la sociedad rechaza) son reivindicados.

Del mismo modo, la innominada protagonista de *Opendoor* se deja llevar por universos deseantes fuera todo límite cultural, social, de

clase y de género. Lejos de ser una historia en la que no pasa nada, parece ser un relato en el que todo sucede. Cabe destacar que el deseo se expande en la novela de manera rizomática y complejiza y problematiza sus límites, pero no me detuve en esas otras escenas (las de Eloísa con otrxs, por ejemplo) que se despliegan para hacer de *Opendoor* un universo erótico prácticamente infinito.

Laura Arnés (2016), en su libro *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina,* propone considerar el término "lesbiana" como catacresis (y no, por ejemplo, como identidad), focalizándose en la manera en que los sentidos son producidos en contextos determinados. Así, las ficciones lesbianas son necesariamente narrativas que socavan el orden y los sentidos esperados porque "proponen lenguas que desprecian los binarismos de la cultura occidental, violentan los modos de las temporalidades teleológicas, transitan otros recodos de la memoria y proponen contactos que construyen nuevas espacialidades." (Arnés 2016:13).

En el caso de las ficciones lesbianas contemporáneas, Arnés observa que, a diferencia de la literatura con varones homosexuales, éstas parecen expandirse hacia formas más fluidas, menos fijas y estables. Para esta autora, sin embargo, este gesto no implicaría necesariamente una despolitización de la ficción lesbiana. Al respecto, Arnés cita a Anahí Mallol (2013) quien, al analizar la producción poética de *Belleza y Felicidad* y de *Zapatos rojos* denomina a este tipo de ficciones como "lesbopop." Coincido con ellas en pensar a estas ficciones desde lo post, como formas literarias que cuestionan estereotipos (sociales, discursivos, culturales, literarios, etc.) y que corren (y al correr cuestionan) bordes, fronteras, límites, categorías.

Pero, la pregunta final sería: ¿Podemos encuadrar estos relatos dentro de la categoría "ficción lesbiana"? ¿O podemos pensarlos como historias que proponen representar el universo erótico y de género de un modo performativo que no cierre las puertas del género y, en todo caso, despliegue otros sentidos del ser-devenir lesbiano? Si bien las narraciones focalizan en las relaciones entre mujeres, también ramifican el deseo de un modo rizomático de

manera tal que nunca se clausura, se limita o encuadra en una única forma o práctica. Los objetos de deseo son tan diversos como los cuerpos que desean. No son heterotopías lesbianas, más bien las novelas se acercan a lo que Paul B. Preciado (2011) considera que podría ser una sociedad contrasexual.

Parafraseando a Butler, la propuesta no sería lesbianizar el mundo de la ficción (propuesta tan totalizadora como el orden falocéntrico que se intenta cuestionar)[47] sino que el deseo devenga múltiple, diverso e infinito. Arnés, al momento de pensar las nuevas ficciones lesbianas, considera que éstas se caracterizan por visibilizar nuevos vínculos, nuevas opciones de vida, resignificando espacios, sentidos y cuestionando modelos que el orden neoliberal refuerza. Lo que Arnés denomina como "materialidad inestable" de esa nueva sexualidad o como "sexualidad errática"[48], yo lo consideraría como sexualidad *queer*. Porque la teoría *queer* otorga la posibilidad de pensar el concepto de género fuera de la matriz hegemónica heteronormativa, desde su performatividad, su fluidez y desde su necesaria e intrínseca redefinición. Coincido con ella en leer estas narrativas desde su carácter de resistencia que rehúye a todo intento de categorización o institucionalización, ya que estas ficciones dinamitan sentidos, espacios, modelos y se erigen como literaturas minoritarias y deconstructivas.[49] Socavar el orden (social y moral, cultural, literario, de género; pero también el orden temporal o espacial) es el gesto constructivo que creo sostiene a estos universos que me gustaría llamar *queer* y contrasexuales.

Bibliografía:

Bertazza, Juan Pablo (2007). *Pueblo chico*. *Radar Libros*. www.pagina12.com.ar, 11/03/07.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Favaro, Alice (2017). "Escribir desde los márgenes. La narrativa de Iosi Havilio." *Rassegna Iberistica*. Vol. 40 N° 108.

Havilio, Iosi (2014). *Opendoor*. Buenos Aires: Entropía.

Méndez, Marcelo (2013). "Opendoor: campo literario." III Congreso Internacional Cuestiones Críticas. Rosario (en línea).

Preciado, Paul (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama.

Rosetti, Delia (2005). "Durazno reverdeciente." *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva.

Sarlo, Beatriz (2011). "Sobre apellidos y adjetivos." www.perfil.com, 4/7/11.

---

45. Para ver la definición de lo que Elsa Drucaroff considera "Nueva narrativa argentina", ver Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires:Emecé.

46. La versión original es del año 2003, publicada por Eloísa Cartonera.

47. Me refiero a la crítica que Judith Butler (2007) hace a Wittig en "Actos corporales subversivos." *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

48. Arnés caracteriza de este modo a estas nuevas narrativas (a partir del análisis de Rossetti, Havilio y también de *El niño pez* de Lucía Puenzo): "Estas textualidades van a proponer nuevos territorios ficcionales, nuevos paisajes de intemperie. Frente a un modelo neoliberal que intensifica los modelos de vida habitable o reconocible, estos relatos hacen visibles nuevas alianzas no normativas entre cuerpos y arriesgan otras posibilidades de vida. Es decir, reinventan lo vivible y lo habitable." (265).

49. En "Desacralización de la identidad escolar. Género performativo y VIH-SIDA en 'Durazno Reverdeciente' de Dalia Rosetti" (2012), analizo más en profundidad la compleja deconstrucción presente en la *nouvelle* de Rosetti." *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius "Literaturas comparadas"*, UNLP (en línea).

Disidencia lesbiana y ficción política: habitar las resistencias

*Patricia Rotger**

¿Cómo cuenta la literatura nuestras historias lesbianas? ¿Qué tramas, qué imágenes, qué figuras construye para contarnos y cómo lo hace? Estas preguntas orientan mi reflexión interesada en pensar de qué manera nuestra cultura nos imagina, porque partimos del supuesto de que nuestra identidad se construye por el juego de esas representaciones y de nuestras propias autopercepciones (de Lauretis 1996). La pregunta sobre cómo nos nombramos y cómo nos nombran, sobre cómo nos percibimos y cómo nos representan, es central a la hora de pensar nuestra identidad y también nuestra historia. Una historia muchas veces silenciada porque el deseo lesbiano resulta revulsivo para los órdenes establecidos y porque siempre puso en jaque los roles y estereotipos genéricos arraigados en la cultura falogocéntrica. En este sentido, el silencio siempre actua como una forma de control que busca neutralizar los cuestionamientos a los roles de género que propone la lesbiana (Juliano y Osborne 2008) con su estilo de vida que derrumba los cimientos de la heterosexualidad obligatoria, porque su gesto subversivo cuestiona el centro del poder y las coerciones sociales tendidas sobre nuestras formas de vida. Por eso el silencio, por eso el manto invisible que recayó siempre sobre la lesbiana, porque no resultaba aceptable, porque incomodaba, porque mostraba un desajuste tan evidente como inevitable.

Sin embargo, y a pesar de esa invisibilización histórica, sabemos que los silencios hablan y, habitando ese oxímoron, es notable el hallazgo de sus rastros en todas las áreas de la cultura, a través de los tiempos. Se trata de agudizar la mirada, no tanto agrandando la imagen con una lupa, sino ajustando el lente o, mejor, mirando de soslayo. Claro, no será una aparición explícita, no en ciertos

momentos por lo menos, sino, más bien, será una aparición indirecta, opaca, oblicua que fue ganando en transparencia a lo largo del tiempo y a la par de la visibilización de las diversidades sexuales y las consecuentes conquistas de derechos de los últimos años.

En esta trama interdiscursiva que atraviesa, constituye y moldea nuestra cultura, la literatura ocupa un lugar destacado en la medida en que sus ficciones captan, aglutinan y fabrican diferentes modulaciones de la imaginación social. De esta forma se presenta como un territorio fértil para indagar sobre las figuras, los modos y las voces que ha tomado, a lo largo del tiempo, la identidad y el deseo lésbico. En términos generales, en la literatura universal, la lesbiana ha pasado de la invisibilidad a la estereotipación restringida a un repertorio homogeneizante de su figura y, posteriormente, a la diversidad de matices en sus representaciones (García Rayego y Sánchez Gómez 2008).

La literatura argentina ha mostrado de distintas maneras estas tensiones traducidas en formas más o menos indirectas, sutiles o explícitas de contar los itinerarios, fábulas y circuitos deseantes de una identidad que siempre fue llamada a silencio. En este sentido, la literatura actual presenta zonas de intensa creatividad imaginativa donde la lesbiana toma un espacio de gran potencialidad expresiva y política.

Me interesa detenerme en aquellas representaciones de la lesbiana que articulan disidencia sexual y ficción política. Así leeré en textos de César Aira, Gabriela Massuh y Gabriela Cabezón Cámara las significaciones políticas que cobra el cuerpo lesbiano. Quiero decir que me interesa pensar no sólo de qué manera se representa a la lesbiana sino, especialmente, qué sentidos toma en virtud de esa representación. Y este punto resulta significativo cuando los escenarios de representación y los itinerarios de sus protagonistas aparecen ligados a ciertos acontecimientos sociopolíticos. En este sentido, no estoy propiciando una lectura contextualista, por el contrario, estoy pensando la literatura como ese nudo indecidible de realidad-ficción desde donde Josefina Ludmer (2010) piensa las literaturas del presente. Lo que supone una lectura que trabaja con

textos que "fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas." (151).

Iluminar los textos desde este foco que conecta realidad-ficción me permite desarmar las ideas de autonomía de la literatura (Garramuño 2009), dejar de pensar en esferas separadas para, así, abrir el juego a la idea de contacto y contaminación, imbricación y nudo indiscernible que potencia, doblemente, ambos conceptos conjugados: la literatura y la vida (Link 2015). Porque de eso se trata: se trata de ficciones, narraciones que traman vidas, momentos, afectos, historias, emociones, modos de ser, ideologías. Por esta razón, y desde este punto de partida, resulta interesante leer en estos textos las recurrencias que construyen una serie, la serie de la lesbiana y su relación con la política, para apreciar de qué manera la lesbiana expresa sentidos políticos condensados en torno a ella.

En los textos de lxs autorxs mencionados, la lesbiana aparece como zona o cuerpo de registro e inscripción de gestos de reinvención pero también como superficie de contestación a la hegemonía política. Esta articulación entre disidencia sexual y política construye una línea que me permite leer, en Aira, Massuh y Cabezón Cámara, el consumismo de los noventa, la crisis del 2001 y los desalojos del presente, respectivamente. Este corpus de lectura muestra cómo se politiza el cuerpo lesbiano y adquiere fuertes sentidos de resistencia, y me permite leer el espacio de emergencia de una voz disidente y contrahegemónica que potencia los sentidos revulsivos y políticos que adquiere la lesbiana en estas ficciones del presente.

Resistencia I: un ataque al consumo

> Este supermercado ha sido tomado por el Comando del Amor.
> Si colaboran, no habrá muchos heridos o muertos.
> Algunos sí habrá porque el Amor es exigente.
>
> César Aira, *La prueba.*

En un mundo capitalista donde el dinero rige todos los órdenes de nuestra vida, Cesar Aira imagina una lesbiana capaz de burlarse de las reglas de "la mano invisible del mercado"; capaz de hacer estallar por los aires los símbolos del consumo, y de hacerlo como una prueba de amor. Esa ficción *lesbo-punk* que nos cuenta Aira en la

novela *La prueba* (1992), con protagonistas que destruyen y aman sin más pretensiones que el bello instante de un universo dado vuelta, condensa el gesto revulsivo de lesbianas insubordinadas e intensas. ¿Acaso alguna otra heroína puede hacer explotar los baluartes del consumo para probar un deseo? ¿Incendiar, asesinar y hacer rodar cabezas sólo para intentar demostrar un deseo genuino que al mismo tiempo es vivido como cifra y medida de un universo que cambia constantemente? ¿Acaso puede actuar esta fábula cualquier simple protagonista? ¿O tiene que ser una figura con aires de superheroína que ha sido siempre excluida por ser diferente, que es potencialmente escéptica, descreída, desapasionada –lo que tiene de *punk*– y atravesada por una sexualidad disidente, enemiga de las convenciones y fuera de todas las normas que regulan modos, sentires y comportamientos considerados adecuados –lo que tiene de lesbiana-? Es decir, ¿acaso tiene que ser toda esa condensación que mezcla rebeldía, inconformismo y provocación? Esta impugnación a todos los órdenes dominantes: el orden socioeconómico de una cultura consumista y el orden sexual de una cultura heteropatriarcal resulta legible, justamente, porque la protagonista es una lesbiana, figura que cifra la desobediencia, la rebeldía y, en su versión *punk*, resulta garantía de todo inconformismo (Jeffreys 1996). No más certero es que toda esa rebeldía, y la propia revolución, se hacen en nombre del amor, acentuando la dimensión afectiva de la acción y su poder transformador.

Dos imaginarios en juego –el que retrata a la lesbiana como hereje y el que la celebra como apasionada amante– están combinados en Mao y Lenín, las dos chicas que quieren seducir a Marcia, una adolescente que camina por las calles del barrio de Flores. La invitación sexual es directa, "¿Querés c…?", pregunta Mao, y así interceptan el mundo virgen e inocente de Marcia. Y lo sexualizan. Comienzan, entonces, un diálogo infructuoso: las *punk* no se ríen de sus chistes, no responden las preguntas, no tienen amigos, no ven televisión, insultan a las mozas del *Pumper* en donde están, desprecian a la empleada, no tienen preferencias musicales y, finalmente, niegan ser *punks*. Es decir, Mao y Lenín, con sus

respuestas vacías y un desinterés cargado de escepticismo, desbaratan el deseo de curiosidad de Marcia sobre el mundo *punk*, deshabilitan todos sus interrogantes poniendo en evidencia la inutilidad de sus preguntas, para reinstalar, continuamente, la premura del deseo sexual: "¿Querés coger?", insisten. Si las protagonistas actúan un diálogo inconducente es porque sólo valoran el peso de la acción y por eso deciden darle a Marcia una prueba de amor:

> El amor también admite un rodeo, y solo uno: la acción. Porque el amor, que no tiene explicaciones, tiene de todos modos pruebas. Claro que no son exactamente una dilación, porque las pruebas son lo único que tiene el amor. Y por lentas y complicadas que sean son inmediatas también. Las pruebas valen tanto como el amor, no porque sean lo mismo ni equivalentes, sino porque abren una perspectiva a otra faz de la vida: la acción. (Aira 1992:64).

La prueba consiste en ofrecer a Marcia, justamente, el espectáculo de la acción: las chicas toman un supermercado, encierran a los clientes, disparan contra ellos, queman vivo a un rebelde, incendian todo, roban las cajas, le cortan la cabeza a una mujer y la lanzan "como una pelota hacia los que gritaban." (84),

La novela es leída por Ludmer como "un texto sobre la revolución femenina y sobre la revolución del espectáculo y de la imagen, y también sobre la violencia del consumo y la modernización de los años noventa en Argentina. Mao y Lenin, las guerrilleras anteriores, ahora punk-lesbianas atacan de raíz cierta "modernización" latinoamericana." (1999:368).

En efecto, con *La prueba*, Aira presenta un mundo narrativo que juega con generar una sorpresa constante y dislocar todas las certezas, especialmente las certezas de la moral burguesa de Marcia. Para poner en marcha esta fantasía crea una realidad en potencial transformación, una destrucción de los baluartes del consumismo, un asesinato seriado, una violencia cruda y, finalmente, un estallido del universo entero: todo interpretado como una muestra de amor. Y para protagonizar esta ficción de desajuste y estallido, Aira imagina a dos lesbianas como las indicadas para encarnar este doble juego entre amor desenfadado y acción violenta, deseo y destrucción de los baluartes del mundo de consumo.

Es que el desenfado incrédulo de las chicas *punk*, pero también su violencia hacia el *establishment*, resultan a tono con una sexualidad lesbiana rebelde a los parámetros heterocentrados y a todos los sistemas. Y para construirlas juega con los estereotipos –con los prejuicios heterosexuales (encarnados en la sorpresa y el asombro inicial de Marcia que vive un "*shock*" dado por la irrupción abrupta de la novedad en su tranquila rutina burguesa)– y hace una doble operación: confirmarlos todo el tiempo (a través de la caracterización de las protagonistas) y, al mismo tiempo, reinventarlos constantemente (por medio de la "comprensión" de la belleza de Mao que hace Marcia al final) y mostrar a las lesbianas como las revolucionarias del amor capaces de transformar la realidad. Para "probar" su amor, la lesbiana destruye y ataca las figuras del consumo encarnadas en las mozas de *Pumper* y en el supermercado *Disco* y sus clientes, señalando un desinterés por los símbolos capitalistas. Pero también roba, aprovechando las ventajas del mismo sistema que destruye: quema el supermercado pero se queda con el dinero, se convierte así en la excluida del sistema capitalista que toma la ventaja oportuna. El robo a la gran cadena comercial es la contra-cara de una serie de provechos particulares sobre el Estado, en una década signada por las privatizaciones. En efecto, el menemismo se caracterizó entre otras cosas por vender a precio vil los recursos públicos y por gobernar de acuerdo a las demandas de las grandes corporaciones conformando así, junto a otros gobiernos de la región, una década signada por los provechos lucrativos de los bancos y multinacionales de Estados Unidos y Europa.

Aira lleva esta ficción al límite, al paroxismo de la destrucción total para que, atravesando los vidrios y entre las llamas, cual película de acción *hollywoodense*, las chicas escapen y se confundan en la noche con las tres marías.

Si bien *La prueba* es una novela atravesada por el horror y el crimen, el humor también opera para mostrar el desajuste entre lo inesperado y lo posible, entre la realidad y el absurdo de su violencia inevitable pero, también, para mostrar las dimensiones exacerbadas del amor, único contrapeso del escepticismo *punk*, y el precio

exorbitante de su prueba, una revolución tan drástica como posible. Así, *La prueba* se constituye en una ficción política de los noventa, contra el neoliberalismo y sus reglas y valores y contra el despojo y la frivolización de la política. Es el gesto desencantado y furioso de un deseo lesbiano espectacularizado que ataca los signos del capitalismo como la mayor prueba de su genuino deseo.

Resistencia ll: la palabra disidente

> Hoy la reverberación de la calle es insoportable. Eso es Buenos Aires: pura reverberación, puro paisaje perdido, puro desecho de otra época. Felices los que se van. De este lado queda la violencia de los que pretenden escapar.
> Gabriela Massuh, *La intemperie.*

Tal vez la novela *La intemperie* de Gabriela Massuh, publicada en 2008, sea una de los primeros textos que abordó de una manera directa la crisis socio-económica y también política que vivió la Argentina en el año 2001. En este sentido, es un texto literario que articula lo personal y lo político de una manera singular, no sólo a nivel temático sino discursivo, ya que los registros elegidos conjugan lo privado y lo público de manera variable al cruzar distintos géneros: es una novela porque desarrolla y expande todas las alternativas e itinerarios de una separación amorosa; es un diario, porque el relato de las anécdotas y las impresiones diarias sigue un orden cronológico; es una crónica social, porque describe los despojados paisajes urbanos posteriores a la crisis de 2001 pero, al mismo tiempo, es un ensayo, porque expone hipótesis interpretativas de la realidad política, social y cultural argentina. Pero, además, desde todos estos cruces genéricos, se arma una ficción autobiográfica donde la escritura tiene como punto de partida el registro de los impactos cotidianos de una separación amorosa. Sin embargo, este diario íntimo cobra, también, una dimensión política, porque al tiempo que narra los efectos emotivos de un abandono y de una ausencia, también recoge los impactos sociales de la crisis económica y política del año 2001. De esta forma, toda la transformación y ebullición del paisaje social, abatido por la crisis económica y política en diciembre de 2001, es leída por la protagonista desde los despojos de un amor perdido, de una vida

amorosa trunca. Como si el fracaso personal estuviera ligado al estallido de la estabilidad, la creciente desocupación, la pérdida de los ahorros, la crisis de representatividad política, el "que se vayan todos"; la desesperanza ciudadana, la huida a otros países... Para la protagonista todo ha estallado, el mundo privado y la esfera pública, el universo afectivo y la política.

De esta forma, se puede resignificar el título de la novela y leerlo desde distintos ángulos. En clave política, "la intemperie" se lee como la situación de precariedad a la que fueron expuestos los argentinos con la crisis económica y política; en clave amorosa, se trata de una precariedad emocional como efecto del abandono de la vida en pareja y, desde el punto de vista de la sexualidad, se trata de una exposición, una puesta en visibilidad de la identidad lesbiana, lejos de los reparos sociales que las sexualidades minoritarias han tomado tradicionalmente como forma de protección ante la segregación y la discriminación de la que han sido objetos históricamente. Descuidados y al descubierto, visibles y al desnudo: los nuevos pobres, los sentimientos y la propia sexualidad. "La intemperie" aparece como espacio de gran visibilidad, un estar afuera, al descubierto, una exposición no tanto para "quedar afuera" sino para "ejercer" su intemperie, como dice Liliana Viola (2008), una forma de poner el cuerpo. Y justamente eso propone la novela: pensar ese espacio de exposición como un lugar para habitar que, en este caso, también es un lugar desde donde hablar; el lugar elegido para decir –porque la intemperie también habilita un espacio de decibilidad. Desde ese lugar, la lesbiana habla de su vida amorosa y de la política.

Entonces, "la intemperie" como espacio que articula visibilidad y decir; lo visible con lo enunciable. En la novela, este espacio habitado por la lesbiana es vulnerable por lo que tiene de exposición emocional y también "intemperie" es una palabra que, desde un ángulo ácido, critica los efectos devastadores de la política neoliberal. La protagonista ocupa un lugar de enunciación que se caracteriza por una confrontación constante y una crítica despojada de atenuantes: sin reparos, la lesbiana habla para decir lo que nadie

quiere escuchar, habla sin pudores (habilitada por su posición descentrada con respecto a los órdenes dominantes que se le quieren imponer, no sólo con relación a la mirada heterosexual sino a todas las instituciones que dan cuenta de un sistema de pensamiento hegemónico). Su palabra disidente se traduce en una toma de posiciones en diferentes aspectos de la vida política y cultural: rechaza la política económica liberal, critica la sacralización del consumo cultural y el rol de los medios de comunicación y problematiza, permanentemente, la política.

La precariedad de la intemperie se presenta como el espacio figurado donde la sexualidad y la política se entrecruzan: la primera, como evidencia pero también como lugar del decir desde el que se habilita una palabra discordante. Y la segunda, como objeto de la mirada, el análisis y el lugar de ejercicio e intervención. Esta palabra pública de la lesbiana, su toma de posición en los aspectos políticos, sociales y culturales se desarrolla desde los registros del ensayo como género discursivo que permite la exposición de ideas, y tiene su correlato privado en los sentimientos novelados de la protagonista. *La intemperie*, entonces, funciona como un estado articulador de lo privado y lo público, de los afectos y las percepciones, una puesta al descubierto que habilita la palabra y, al mismo tiempo, la pone en crisis: "Intemperie afuera y en el alma. Qué ganas de poder hablar, pero no hay lenguaje para definir esta incertidumbre (…)." (Massuh 2008:168).

La ciudad y el mundo interior están devastados por igual: la pérdida, la desesperanza tiñen la crónica, ese registro diario del abandono vivido en su cotidianeidad. Desde la intemperie, la lesbiana habla y sienta su posición en el campo cultural –"No más Borges" (159)– y en el territorio político, se pronuncia, se compromete y dibuja un espacio desde el que interviene con su palabra pública puesta a la intemperie. Desde los territorios de una ficción que intercepta modos biográficos y usos discursivos de la crónica social, la lesbiana arma un espacio de intervención, y le confiere a su palabra una dimensión política.

La novela, más que cruzar lo privado y lo público propone confundirlos y leerlos contaminados porque el derrotero sentimental adquiere significación en tanto se lo lee "intervenido" por lo público. Es decir, no se trata sólo de un contexto que se rodea sino, por el contrario, de esferas permeables y porosas en donde cada una habla de la otra resignificando las concepciones sobre lo íntimo, lo privado y lo público. Se activa así la consigna feminista que afirma que lo privado es político, y la precariedad emocional que vive la protagonista es también signo de la precarización social que provocó la crisis de 2001.

Así, la novela muestra ese mapa que traza Maristella Svampa (2005) cuando habla de los impactos de la crisis como eclosión de la política neoliberal de los años noventa y que dio como resultado una separación entre los que "ganaron" y los que "perdieron" (respecto a la implementación de dicho modelo político-económico. Y habilita una lectura cruzada y superpuesta de las consecuencias del estallido del modelo de convertibilidad y de las movilizaciones sociales que emergieron ante la brecha social abierta en la década menemista, y los efectos emocionales provocados por una ruptura amorosa. *La intemperie* propone una lectura crítica de la época, al tiempo que se presenta como una propuesta literaria engarzada, fuertemente, en los procesos sociales y políticos que piensa la práctica literaria como espacio propicio de reflexión y análisis del presente. Así, lo que podría ser el itinerario narrativo de una novela sentimental se articula con las modulaciones de una narradora que analiza las circunstancias sociales y delinea una posición política.

Resistencia lll: la potencia política del monstruo

> Yo le decía a lo mío, a ese quemarse a lo bonzo,
> "el sacrificio fundante" o "el día del estallido":
> inventé un mito de origen que todos querían creer,
> el comienzo de un relato que nos daba cohesión.
>
> Gabriela Cabezón Cámara, *Romance la negra rubia.*

Muchos años después de la década menemista y de la crisis del 2001, la novela de Gabriela Cabezón Cámara, *Romance de la negra rubia* (2014), plantea una nueva forma de resistencia, tan extrema como

efectiva, donde la vida y el cuerpo de la lesbiana se politizan cuando se narra la historia de una mujer que se resiste a un desalojo prendiéndose fuego. La vida y el cuerpo aparecen como instancias desde las cuales interviene lo político como modo de afectar y ser afectado. De esta forma, el cuerpo desfigurado por el fuego se ofrece como territorio del sacrificio que busca una intervención política; un reclamo desesperado en función de una demanda social concreta: el derecho a la vivienda.

Si el individuo moderno, como señala Foucault (2000), surge de las técnicas de sujeción y normalización aplicadas al cuerpo, también hay un punto de desajuste y tensión que se juega sobre el propio cuerpo y que desbarata las distribuciones de lo normal y lo anormal al tiempo que lo politiza. El cuerpo quemado, la vida que se consume, la desfiguración aparecen como lugares de resistencia a los dispositivos de sujeción y normalización en nombre del derecho al territorio. De esta forma, es posible pensar el cuerpo y la propia vida como "instancias de reinvención y de experimentación, de subjetivación y de creación de nuevas formas de vida, más allá y contra las tecnologías de reproducción de una humanidad normativa y normalizada." (Giorgi 2014:29).

Hay, en la novela, una alteración de los regímenes normativos desde donde la vida surge como desafío y resistencia a un poder que busca excluir y silenciar. De esta forma, lo que la protagonista llama "el sacrificio fundante" (2014:32), la propia vida consumida por el fuego, es también un lugar donde el cuerpo resiste a la exclusión y se torna materia política desde donde disputa el poder, un registro de gestos y voces que reclaman sus derechos. Por eso es también el espacio desde donde se define un *nosotros*, un relato común, una historia de origen.

Luego del sacrificio, la protagonista adquiere poder político: consigue frenar el desalojo y se convierte en heroína. Así, no sólo se narra la efectividad política del cuerpo quemado sino que se convierte en obra de arte porque exhibe su cuerpo en la *Bienal de Venecia*. De esta forma, lo monstruoso del cuerpo quemado, la desfiguración del rostro, se transmuta en belleza estética; en objeto

de exhibición, en cuerpo en observación. Vida y arte se unen; la politización del cuerpo también es estetización del cuerpo: el fuego no sólo hace del cuerpo un cuerpo político sino que también lo convierte en cuerpo estético. La política y el arte le asignan nuevos sentidos al cuerpo que de esta manera se deja leer como espacio de potencia, como condensador de sentidos en sí mismo pero también como espacio de intervención y como organizador de lo sensible en torno a los efectos políticos y artísticos que emana. Es desde ese lugar que la protagonista construye un espacio de poder y logra "que todos tuvieran gas, luz y agua mineral, prepaga, grandes murales, subsidios para educarse, trabajo en blanco y asados en las fiestas de guardar…Un poco más y era digna de llamarme Eva Perón." (41).

La novela muestra cómo la resistencia se construye desde un lugar marginal, un lugar vulnerable que es aprovechado políticamente para lograr, en esa línea que une la referencia a Evita, una política de equidad y dignidad social para los sectores populares. Así se narra como posible la transformación social, la reivindicación de los derechos de los sectores desprotegidos y los alcances igualitarios de los logros alcanzados. La narración de Cabezón Cámara imagina el poder transformador de la política hecha desde abajo y desde el cuerpo, desde el extremo de la precariedad de un sacrificio personal que toma un valor colectivo: "un delegado por casa, un bonzo en cada balcón con una antorcha en la mano" (42). De esta forma se evidencia cómo la precariedad (Butler 2009), esa afectación que hace de los sujetos seres susceptibles de ser dañados, se torna potencia de reclamo, transformación y lucha; espacio desde el cual se anudan formas posibles y comunes de "nuestra épica resistencia." Lo precario, entonces, no alude sólo a la vulnerabilidad y victimización sino al poder de crítica a la neoliberalización de lo social y a su consecuente idea de individualismo posesivo (Giorgi 2017). Acaso la novela exhibe el extremo de esa lucha, un extremo que alcanza al propio cuerpo, cuerpo quemado ofrecido como sacrificio y umbral común desde donde la resistencia cobra sentido como si otras formas no fueran efectivas, como si sólo la violencia autoinfringida ofrecida

como espacio de lucha abriera las posibilidades de cambio. Una mirada sarcástica sobre las formas convencionales de disputa de poder, en tanto desnuda sus inutilidades al tiempo que extrema la efectividad política de un cuerpo dañado. Pero ese cuerpo no es entendido en términos propios o individuales sino como territorio y espacio común desde donde se resiste. Se trata de la vida entendida en su interdependencia, en sus alianzas y vínculos (Butler 2017) que bajo el principio de igualdad busca el reconocimiento a partir de una intervención extrema. Hay una idea de comunidad y alianza –que discute a la subjetividad neoliberal– para proponer un espacio de afirmación compartida y de reinvención de lo común.

Esta ficción política que se centra en marcar la efectividad de la resistencia llevada al extremo, también se detiene en otro punto de transformación, el amor, que desde una retórica barroca combinada con una imaginería *kitsch*, definitivamente *queer*, relata cómo la amante de la protagonista, una suiza enferma de cáncer, la compra y decide regalarle su rostro. La protagonista se transforma así en "la negra rubia", una amalgama amorosa en la que el rostro amado le pertenece como propio, donde el reflejo del espejo le devuelve la imagen de ella misma vuelta otra o de su amada en carne propia; una nueva monstruosidad hecha belleza. Así el rostro cambia, muta, se transforma en el rostro amado y de esa manera combina y mezcla lo negro con lo rubio, lo ajeno con lo propio y aniquila las diferencias en una amalgama que todo lo confunde, lo une, lo trastoca.

La vida transformada en arte y el arte en vida construyen el mito fundante de una comunidad que busca su propio relato: el relato de un sacrificio y de un cuerpo vulnerable; una voz propia, un "nosotros" que, a partir de la coda final en la que la narradora habla de sacrificios, mártires, luchas y derrotas, muertes en vano y sobrevivientes, se anuda a esa genealogía para redefinir los muertos propios, los que pertenecen a ese nosotros.

En este entrecruzamiento entre vida y política, la figura del monstruo aparece para señalar cómo la biopolítica diferencia entre vidas legibles y reconocibles y vidas a abandonar y desproteger (Butler 2009). La distinción entre *bios* y *zoé* (Agamben 2005), entre

vida regulada por la política y vida sin atributos –es decir, vida desnuda–, permite pensar los lugares desde donde la cultura problematiza estas distinciones y desafía los dispositivos normativos. Así, *Romance de la negra rubia* trabaja la pertenencia de los reclamos, las voces de la resistencia a los poderes despersonalizantes, la construcción de un poder desde el sacrificio del propio cuerpo, la desmesura de la lucha y también la intervención del arte conjugado a esa lucha; su incidencia política y sus modos de transmutar lo monstruoso en belleza y el poder estético en poder político. Vida, arte y política son modos de la desmesura que se desprenden del cuerpo, espacio que condensa en la novela todos los sentidos de la vida y lo vivido. Desmesura que aparece naturalizada donde la ficción se interroga sobre los alcances de la biopolítica. El cuerpo monstruoso como signo político disloca los órdenes y los sentidos y dibuja un lugar desde donde pensar la vida y la comunidad.

Literatura, política, afectos

El amor es intervención.
Jeanette Winterson, *The Stone Gods.*

Reinaba una huida centrífuga, el Big Bang, el nacimiento del universo. Era como si todo lo conocido estuviera alejándose, a la velocidad de la luz, a fundar a lo lejos, en el negro del universo,
nuevas civilizaciones basadas en otras premisas.

Cesar Aira, *La prueba.*

En esta serie de novelas, la figura de la lesbiana aparece en una recurrencia marcada por su incidencia política: la lesbiana atacando los símbolos del mercado en los noventa, la lesbiana pronunciando una palabra crítica y disidente en plena crisis del 2001 y la lesbiana resistiendo con su propio cuerpo los avances contra sus derechos del presente. Toda una línea de lectura que podemos semantizar en torno a la subversión, disidencia y resistencia y que muestra cómo la literatura actual imagina y construye focos de percepción inscribiendo estos sentidos revulsivos en el cuerpo lesbiano; anudando así disidencia sexual y potencia política como espacio de intersección y cruce donde emerge y habita la lesbiana del presente.

En este sentido, como desarrollé en párrafos anteriores, las representaciones de la lesbiana que construyen estos textos no sólo imaginan un lugar de acción y de enunciación en los que su palabra y su hacer discuten con modelos económicos, políticos y sexuales hegemónicos, sino que sus disidencias también instalan recorridos afectivos diferentes.[50]

Desde el llamado giro afectivo (Arfuch 2016) –y todo su acento en el estudio de las emociones–, la literatura se presenta desde dicha clave de lectura como un territorio que pone en escena los entramados afectivos fuertemente ligados o "pegados" (Ahmed 2015) a las tramas narrativas. De hecho, en las novelas mencionadas, aparecen el amor, el entusiasmo, la alegría pero también el desamor, el odio y el llanto como zonas afectivas por las que transitan las protagonistas. La potencia afectiva de la novela de Cabezón Cámara no sólo radica en el itinerario amoroso de la protagonista –que es llevado a un extremo tan bello como monstruoso, el regalo del rostro que hace su amada a la protagonista confunde los cuerpos y trastoca la idea de pertenencia y de propiedad– sino, y especialmente, en la entrega de su cuerpo como sacrificio: un acto de amor social porque se quema para que las demandas de la comunidad sean cubiertas y enlaza su entrega a la serie de mártires que la narradora recuerda en la coda final. No hay, entonces, una idea de singularidad individualista sino de lazo común y lucha colectiva. Se trata de pensar, con Butler, en una ontología social del cuerpo que habilite la idea de interdependencia y conexión. De esta forma, se resignifica el gesto político pensándolo desde los afectos que moviliza, las emociones y los sentimientos, cuando estos cuerpos están juntos y aparecen enlazados en función de un reclamo o una demanda que une a estos sujetos precarizados. Son los cuerpos de los precarios, los vulnerables, los excluidos los que se unen y habilitan el sentido político de sus precariedades. No solamente, entonces, su situación de vulnerabilidad extrema es la que se expone sino también su potencialidad política y su radicalidad en las formas de resistencia. Las afecciones que suscita, las pasiones que moviliza, las emociones que genera hacen de estos cuerpos dañados cuerpos que resisten,

justamente, desde ese lugar en el que se anudan a otros cuerpos. También la novela de Massuh pone en juego una palabra crítica y un desamor, una ruptura, un dolor que es el foco de percepción desencantado de lo político, como si esas emociones tristes se colaran en sus crónicas desamparadas. Lo que parece una afección privada se torna intervención pública desde esa mirada empática con los otros y, especialmente, desde una voz que pronuncia, habla, dice y le pone palabras a la desesperanza y a la crítica.

Si la ficción política que narra *La prueba* imagina un mundo capitalista que es simbólicamente destrozado por las heroínas lesbianas que atacan, cual terroristas del amor, sus signos emblemáticos, es porque el amor como afecto parece el arma más poderosa. En efecto, el amor y el deseo, que se piensan apartados de un guión romántico y de una lógica normativa, son los motores de una lucha tan desigual como probable pero tan eficaz en sus significaciones que triunfa. Imaginar ese triunfo como posible es una utopía revolucionaria, poderosa y amorosa que nos regala la literatura de Aira. Ese nudo de amor, disidencia sexual y potencia política desde el que la literatura piensa a la lesbiana resignifica su figura y coloca el acento en la intensidad afectiva de una lucha posible.

Bibliografía:

Agamben, G (2005). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.

Aira, C. (1992). *La prueba.* Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

Arfuch, L. (2016). "El giro afectivo. Emociones, subjetividad y política." *Revista DeSignis*, 24.

Butler, J. (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.

(2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

Cabezón Cámara, G. (2014). *Romance de la negra rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

de Lauretis, T (1996). "La tecnología del género" en *Revista Mora*, número 2. noviembre, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Link, D. (2015). *Suturas, imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.

(2010). *Aquí América Latina.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Foucault, M. (2000). *Los anormales*. México: Fondo de Cultura Económica.

Garcia Rayego, R. y Sánchez Gómez, S. (2008). *Que sus faldas son ciclones. Representación literaria contemporánea del lesbianismo en lengua inglesa*. Madrid: Egales

Garramuño, F, (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

(2017). "Las vueltas de lo precario" en Dahbar, V. y Canseco, A. *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen?.* Córdoba: Sexualidades Doctas.

Jeffreys, S. (1996). *La herejía lesbiana. Una perspectiva feminista de la revolución sexual lesbiana*. Valencia: Cátedra.

Juliano, D. y Osborne, R. (2008). "Las estrategias de la negación" en Platero, R. *Lesbianas, discursos y representaciones*.Madrid: Melusina.

Massuh, G. (2008*). La Intemperie*. Buenos Aires: Interzona.

Platero, R. (2008). *Lesbianas, discursos y representaciones*. Madrid: Melusina.

Saccomano, G. (2008). *77*. Buenos Aires: Planeta.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. Argentina bajo el signo del neoliberalismo.* Buenos Aires: Taurus.

Viola, L. (2008). "Diario de un abandono" en *Página 12,* Suplemento Las 12, 30 de mayo.

50. En ese mismo sentido también se puede pensar en otra novela que resulta clave para reflexionar acerca del anudamiento entre política y lesbianismo: 77, la novela de Guillermo Saccomanno que pone en evidencia las tramas afectivas de dos lesbianas militantes enamoradas en la guerrilla armada de los años setenta. O también: Cosse "Conflictos pasionales, sexualidad y militancia en la guerrilla armada en los años setenta en la Argentina", en Abramowski A. y Canevaro S. (Comp.) (2008). *Pensar los afectos, aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades*. Buenos Aires: Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.

Sucias, enfermas, monstruosas. Las niñas en el cine de Lucrecia Martel

*Atilio Raúl Rubino**

Introducción: la inmundicia *queer*

El cine de Lucrecia Martel ha sido considerado recientemente como parte del "Nuevo cine *queer*" (Martin 2016; Rich 2013; Shaw 2013; Galt 2013)[51] a pesar de –o, justamente, por– no tener como objetivo la narración de historias de identidad LGBTI. Como comenta Deborah Martin, el tema del lesbianismo se presenta de forma no marcada, es sólo otro aspecto dentro de los deseos múltiples, heterogéneos y ambiguos (Martin 2016:17). En este sentido, si pensamos en la representación de las sexualidades en el cine de Martel es importante hacerlo desde una perspectiva más general que considere en términos biopolíticos la construcción de normalidad y abyección. En efecto, Martel retrata una sociedad religiosa muy imbuida de la moral católica y patriarcal que trata de suprimir y castigar formas de sexualidad por fuera de lo que se considera aceptable (Shaw 2013:174-5). En este sentido, me interesa pensar los motivos de lo sucio, la enfermedad y lo monstruoso como claves de lectura de la disidencia sexual en su cine. En consecuencia, no uso los adjetivos del título en forma peyorativa sino, por el contrario, para repensar cómo en el cine de Martel operan resignificaciones *queer* de estos términos que remiten a la abyección y asocian el deseo lesbiano o bisexual con otras formas de invisibilización o marginación social por parte del heteropatriarcado. Si las niñas sobre las que voy a hablar en este capítulo son sucias, enfermas, afiebradas, fantasmales, inmundas o monstruosas es porque desde esos lugares de abyección se pueden construir otras formas del deseo y del placer que escapan a la gramática heteropatriarcal y a la moral de sociedades religiosas y conservadoras. La inmundicia, la suciedad y la enfermedad

resultan, así, zonas de enorme potencial sexo-subversivo transformador.

Las películas de Lucrecia Martel trabajan con muchos elementos que provienen del cine de terror y del melodrama, pero sin adscribirse a ninguno de los dos géneros cinematográficos en particular, sino, más bien, subvierten los estereotipos e imágenes de la mujer que éstos propician. Si el melodrama propone mujeres sufrientes y pasivas, a las que las cosas les pasan pero que no llevan adelante la acción, las protagonistas adultas de sus filmes −Mecha en *La Ciénaga* (2001), Helena en *La niña santa* (2004) y Vero en *La mujer sin cabeza* (2008)− llevan esto a un lugar casi extremo –a veces hasta ridículo. Pero funcionan como contrapunto de los personajes de niñas y adolescentes, que muchas veces constituyen puntos de fuga a los imperativos sociales y heteropatriarcales. Y no sólo se distancian de esos estereotipos sino que también dialogan con otro género cinematográfico, el terror.

En este sentido, se puede pensar que tres de las adolescentes de sus filmes (Momi en *La ciénaga*, Amalia en *La niña santa* y Candita en *La mujer sin cabeza*) desafían los binarismos a partir de un deseo sexual liberado de la racionalidad (hetero)patriarcal que se expresa en el deseo sexual lesbiano (Momi, Amalia y Candita), en la disolución de las barreras de clase (Momi), de edad (Amalia y Candita) y de parentesco (Candita), de las que no pueden escapar los personajes mayores y tampoco algunos de los jóvenes, quienes terminan atrapados en el mismo círculo vicioso y cenagoso de los mandatos sociales sobre el género, la sexualidad, la clase social y la edad, entre otros. Se podría pensar que las tres adolescentes encuentran un punto de fuga por el que el deseo no sólo puede fluir por fuera de los órdenes sociales establecidos sino que también puede hacer estallar esos órdenes o, al menos, ponerlos en peligro. Este deseo se manifiesta en la ruptura del binarismo hetero/homosexualidad ya que se plantea indistintamente como deseo lesbiano o heterosexual, así como la ruptura de las separaciones de clase, raza y posición social en *La ciénaga* (Momi e Isabel) o parentesco y edad en *La mujer sin cabeza* (Candita y Vero, Candita y Cuca) o sexualidad y religión

en *La niña santa* (Amalia y Josefina). Por eso, estas muchachas devienen terroríficas, fantasmáticas, ominosas, sucias, enfermas y monstruosas.

Me interesa repasar, entonces, los modos en que las sexualidades disidentes −y, en particular, el deseo lesbiano− son configuradas en las películas de Martel como monstruosas. Pienso al monstruo como una construcción cultural biopolítica que permite delimitar las fronteras de lo humano. Se trata de lo que podríamos pensar como un exterior constitutivo (Butler 2007) o exterior interno (Agamben 1998). El monstruo delimita la frontera entre lo humano y lo no humano. Es aquello que no es del todo humano, sin por eso ser completamente no humano. El monstruo, en este sentido, desafía los binarismos que estructuran la sociedad occidental, heterosexual/homosexual, varón/mujer, masculino/femenino, humano/animal, vivo/muerto. Si los personajes que me interesan en este capítulo dialogan con el género del cine de terror es porque éste, tal como sostiene Halberstam (1995:22), constituye una tecnología narrativa que produce al monstruo como el negativo de lo humano, que equivale a lo blanco, masculino, de clase media y heterosexual.

La ciénaga: suciedad en el pantano del género

La Ciénaga está plagada de elementos fantásticos y terroríficos, entre los que se pueden mencionar las apariciones de la virgen o el relato de la rata africana. Pero la amenaza que más pesa sobre los protagonistas es otra, la de la eterna repetición de lo mismo, el peligro de quedar atrapadas como en un *loop* temporal que no sólo hace repetir la misma vida día a día sino también generaciones tras generaciones. *La ciénaga* narra la vida provinciana de dos mujeres, Mecha (Graciela Borges) y Tali (Mercedes Morán), y sus respectivas familias. Así, se cierne sobre Mecha el peligro de no volver a salir de la cama, como ocurriera con su madre. A su vez, durante toda la película Tali intenta organizar un viaje a Bolivia junto a Mecha para comprar los útiles de los chicos. Pero el viaje nunca llega a concretarse. En efecto, los cuerpos de los adultos de la película se caracterizan por su inmovilidad (Amado 2014:193)[52] o por la horizontalidad que los asemeja a cadáveres (Oubiña 2007:18). Se

trata de muertos vivientes, de zombies. En este contexto, el deseo sexual en *La ciénaga* parece ser endogámico, se cierra sobre sí mismo y amenaza con la posibilidad del incesto: Mecha y José (Juan Cruz Bordeu), José y Mercedes (Silvia Baylé), José y Verónica (Leonora Balcarce), José e Isabel (Andrea López), Gregorio (Martín Adjemián) y Mecha, Gregorio y Mercedes etc.[53]

La única que logra escapar, en cierto sentido, a esta sexualidad endogámica es, justamente, Momi (Sofía Bertolotto), que se siente atraída y enamorada de Isabel, la "sirvienta" (en términos del lenguaje utilizado por el guión). La película plantea una relación entre ambas, con un importante componente afectivo y erótico, que se materializa en caricias, contacto físico y cuidados, así como en gestos verbales. Por ejemplo, en un momento en que Momi está acariciando a Isabel en la cama, a ésta la llaman y tiene que irse pero Momi le pide "quédate un ratito más." De la misma forma, Momi la cela cuando ésta va a salir al baile de carnavales. Y, en un gesto que podríamos pensar que adelanta el planteamiento de la santidad diabólica en la película siguiente de Martel (Martin 2016:31), mientras la acaricia le agradece a Dios la presencia de su objeto de deseo: "Señor, gracias por darme a Isabel, gracias por darme a Isabel, señor, gracias por darme a Isabel, gracias por darme a Isabel." El deseo sexual de Momi es disidente y subversivo no sólo por ser lésbico y por tratarse de una niña sino también por escapar a la endogamia familiar y de clase: Isabel es mujer y la "sirvienta", no es familiar ni representa o reemplaza ninguna figura familiar.

En la película no se hace una valoración moral del incesto como práctica sexual, sino que éste viene a dar cuenta de la endogamia familiar, de la cerrazón de una familia sobre sí misma y sobre su propia clase social y, en definitiva, sobre las (escasísimas) posibilidades de la sexualidad normativa, social y moralmente aceptada. El deseo sexual de Momi por Isabel constituye, así, un punto de fuga a la eterna repetición de lo mismo que parece acechar al resto de los personajes: "No quiero estar con nadie más que con Isabel", le dice a su hermana. Allí donde Momi encuentra una fuga a la endogamia familiar y a los imperativos heteropatriarcales, su

madre Mecha ve una mala influencia. La intimidad entre Momi y la "sirvienta" es para Mecha una amenaza, como si fuera una enfermedad de la que se pudiera contagiar. Ahora bien, el deseo sexual de Momi es invisibilizado por su madre. Como comenta Forcinito, Momi es "una muchacha joven despertando a su sexualidad a través de un erotismo lesbiano que el *film* mismo muestra y simula, sobre todo, a través de la visión (o la ceguera) de Mecha, donde el conflicto no parece estar sólo en su evidente racismo y clasismo, sino en la solapada homofobia con la cual Mecha proyecta en Isabel las normas heterosexistas de un patriarcado al cual parece defender con su propia identificación con la violencia" (2006:118).

Como personaje, Momi es caracterizada también por la suciedad. Toda la película está con la misma ropa de baño, se mete a la pileta llena de agua podrida y se pone cremas sin bañarse. De hecho, se lo hacen notar los otros personajes. Cuando están cenando, por ejemplo, Mecha pregunta a los niños si se metieron en la pileta y Momi responde: "El agua de la pileta está inmunda hace años, mamá." A lo que José le replica: "Vos tenés el pelo inmundo", y ambos se escupen mutuamente. En otro momento, cuando Momi se pone crema en el cuerpo ante el espejo, José, que está tirado en la cama, le chista y le susurra: "sucia, Momi sucia." También Mecha en varias oportunidades le dice "chinita de porquería" y "chinita inmunda." Sucia e inmunda, como el agua estancada de la pileta, Momi y su regodeo en la contaminación nos hace pensar también en lo abyecto. Es importante notar, por ejemplo, que Momi es la única que efectivamente nada en la pileta con agua estancada. También Isabel le echa en cara que no se baña: "Momi, ¿por qué no te bañas? Hace cuatro días que no te bañás. Además esa pileta está podrida, no te podés meter ahí, no sabés qué cosas te podés agarrar." La película está repleta de fluidos corporales, así como de contacto con suciedad, residuos y "porquería." Deborah Martin comenta que Momi es el personaje asociado con la suciedad, alineado con la materialidad transgresiva y la disrupción de lo abyecto (2016:44). La estrecha vinculación de Momi con la suciedad puede ser leída desde

el punto de vista de la abyección que representa su deseo desviado y subversivo no sólo de la norma heterosexual sino también de las de clase y raza. Su deseo sexual hacia Isabel resulta, en el marco de la sociedad heteropatriarcal y católica de la película, una enfermedad, producto asimismo del contacto con la suciedad de las clases sociales más bajas, de las "coyas", las "indias", las "chinas carnavaleras", tal como se refiere a ellas –en particular, a Isabel– Mecha. En ese sentido, cuando Momi le echa en cara a su madre frente a Tali que nunca se levanta de la cama, ésta le responde: "No contestes, chinita de porquería, meta amiguear con la sirvienta nomás, todo el día, mirá cómo está, fijate el pelo que tiene esta chica", como si la cercanía con la servidumbre, con lo abyecto de esa sociedad provinciana, la contaminara, la enfermara, y el pelo sucio fuera el síntoma. Mientras que su deseo lesbiano nunca es mencionado por su familia, las palabras de Mecha la remiten al mismo ámbito de cuerpos abyectos habitados por indígenas y pobres de la película, sujetos a un constante abuso racista que los etiqueta como pervertidos, ladrones y sucios (Martin 2016:44). Así, por ejemplo, desde el principio de la película Mecha tiene intenciones de echar a Isabel porque la acusa de robarle las toallas y es Momi quien insiste en que no es así. Hacia el final, cuando Isabel renuncia, Mecha le reprocha: "chinas carnavaleras, uno le da todo, familia, casa, comida, y así te pagan. Son todas iguales, siempre te dejan. Desagradecidas. Después uno tiene que cargar además con las guagas." La renuncia de Isabel, en el final de la película, significa su empoderamiento y un escape de la ciénaga en la que esta familia se está hundiendo. Aunque, como afirma Martin, el hecho de que Momi abrace la "porquería", la suciedad y los fluidos corporales constituye "*a queer resistance, a subversive re-citation of the dominant ideology which produces the jouissance associated with the transgression of taboo*" (2016:44).

La niña santa: impureza y la mirada castradora de Medusa

La niña santa llama la atención sobre el componente fantástico de la religión, al vincular la identidad de las niñas con el llamado divino. La estricta educación en la moral católica de su protagonista, Amalia, la va a convertir –o, mejor, habría que decir que le va a

permitir convertirse− en diabólica. El binarismo santo/diabólico es cuestionado de forma tal que sus términos no sólo no se oponen sino que se implican mutuamente. La trama de *La niña santa* gira en torno al abuso sexual de Amalia (María Alche) por parte del doctor Jano (Carlos Belloso). Sin embargo, lo que se vuelve ominoso/monstruoso en el transcurso de la película no es el doctor Jano sino Amalia. En efecto, ella subvierte su lugar de dominada en la relación hombre-mujer y se convierte en sujeto del deseo, persiguiendo al doctor Jano para salvarlo. La inminencia de que algo malo va a pasar se asocia siempre al deseo de la adolescente, quien no tiene otro acervo más que el discurso religioso para aprehenderlo y es por eso que la idea del llamado divino se vuelve crucial. En este sentido, los sonidos y la audición adquieren una enorme importancia en la película. Así, por ejemplo, Helena tiene un problema en el oído. En el momento en que trascurre la película, además, se lleva a cabo en el hotel un congreso de otorrinolaringología. Asimismo, la educación religiosa de Amalia y sus compañeras versa sobre el "llamado" divino, compartiendo historias sobre misiones de vida y sus señales. El discurso de la catequesis y la sexualidad adolescente se mezclan pues, como afirma Isabel Quintana, "(…) los restos de la religión católica (traducidos en retóricas vacías, fábulas morbosas e incongruentes, etc.) se acoplan a los deseos eróticos de la niña, la trascendencia de los ideales religiosos se tornan asimilables a su pulsión libidinal borrando así la distancia entre el más allá cristiano y la experiencia sexual adolescente" (Quintana 2011:118-119).

Por otro lado, cuando Jano abusa de ella se encuentran presenciando un espectáculo callejero de *thereminvox*, un instrumento musical que funciona sin ser tocado. Es decir, tiene algo fantasmagórico o milagroso, como las señales del llamado divino que se debaten en la catequesis. El médico se acerca a ella por detrás y la apoya. Lo que vemos es un plano detalle del hecho y un primer plano del rostro de Amalia, que parece dudar, pensar, tratar de entender la situación, hasta que se da vuelta e intenta hacer contacto visual con Jano, pero éste lo rehúsa y huye. Según David Oubiña, se trata de "un éxtasis místico o un arrebato sexual. Los dos conviven

en el mismo encuadre. Martel da a entender que se sobreimprimen, que cada uno es el reverso del otro. No se trata de una imagen bipartita" (2014:73-4). Como espectadores, presenciamos el hecho desde la perspectiva de Amalia, ya que es su rostro el que vemos y, tras de él, sólo los contornos de la cabeza del médico. Pero la escena se repite unos cuarenta minutos después en la película, sólo que ahora es ella quien lo busca y se acomoda delante de él, en la misma posición en la que había ocurrido antes. La imagen "rememora el episodio inaugural" (Alarcón 2015:62). Nuevamente, tenemos planos detalle del contacto y primeros planos, pero esta vez no del rostro de ella sino de la nuca del doctor. La perspectiva cambia y, como espectadores, revivimos el "acople siniestro" (Alarcón 2015:57) pero desde la visión del médico. El plano detalle nos muestra que cuando éste saca la mano del pantalón, ella intenta tocarlo, pero él la corre y ahí sí Amalia se da vuelta y logra el contacto visual con el doctor, vemos su rostro y ya no muestra dubitación sino resolución. Amalia es agente de su mirada y de su cuerpo, ya no una víctima pasiva. Su gesto, comenta Alarcón, "sugiere una potencia" (2015:62). En efecto, Amalia aprehende su deseo sexual mediante el único marco conceptual que tiene a su alcance, el de la catequesis católica[54]. Por eso convierte el intento de abuso del doctor Jano en su misión, en su llamado divino. Debe salvarlo y su forma de hacerlo es mediante el sexo. En consecuencia, para el doctor Jano la persecución de Amalia se convertirá en una pesadilla. Ella, como un fantasma, lo sigue a todas partes, callada, sigilosa, hasta aparecérsele de pronto, de manera fantasmal, en medio de un juego de espejos en la habitación del hotel. Se convierte en una "niña espectro" (Alarcón 2015). Como comenta Fernanda Alarcón, "Lejos del lugar común de víctima aterrada y estática, la adolescente da vuelta la ecuación y persigue al doctor Jano" (2015:62). Según María José Punte, "Amalia logra ejercer la mirada, convertir en objeto de deseo al hombre. Y de esa forma desestabiliza el sistema de representaciones del patriarcado" a diferencia de su madre Helena (Mercedes Morán), quien está "presa todavía de la mirada masculina, que asume su rol de fetiche y por lo tanto queda relegada a un ámbito de pasividad" (2011:88-89). De esta forma también podemos pensar que Amalia subvierte el lugar

esperado para la mujer, quien, según la teoría cinematográfica feminista de Laura Mulvey (1999), constituye el objeto para ser mirado (to-be-looked-at-ness), en tanto el polo masculino representa el accionar, el sujeto de la mirada. La figura de la mujer mirable propia del cine clásico estaría representada en Helena. Amalia, en oposición, es monstruosa justamente porque es sujeto de su mirada. Y porque invierte el lugar de pasividad y de víctima que tiene asignado, da vuelta el lugar de poder del Doctor Jano a partir de volverse agente de su mirada y de sus acciones. De esta forma, desafía la masculinidad cisheterosexual del médico mediante un accionar que se podría interpretar como la castración del falo simbólico del patriarcado representado en Jano[55]. Mediante la agencia activa de su mirada, Amalia se convierte en Medusa, la mujer monstruosa de la antigüedad, la que castra con la mirada. No es casual que, como contracara, su madre lleve por nombre el del arquetipo de la belleza femenina de la antigüedad, Helena de Troya (Forcinito, 2006: 120). Como comenta Forcinito, "La metáfora de Medusa, como mujer-monstruo que mira, sirve como espacio de privilegio en la representación del peligro que encarna la mirada femenina dentro de la cultura patriarcal" (2006:124)[56]. El hecho de que Amalia lleve adelante su deseo sexual pone en jaque el lugar dominante del hombre, pues "el médico debe evitar constantemente el deseo de ella en defensa del suyo, mantener la brecha para no ser aniquilado" (Quintana 2011:121). Su formación católica la ubica en un rol pasivo del llamado divino que ella trastoca para castrar con la mirada de Medusa el falo acosador. Amalia se convierte así en un fantasma que implica el miedo a lo desconocido, es decir a la vulnerabilidad de la cisheteromasculinidad. Desafía así la dicotomía santa/diabólica. Es importante tener en cuenta que la propia delimitación de la infancia y la adultez es biopolítica y establece con mayor fuerza una serie de disciplinamientos en la mujer. La niñez, sobre todo femenina, se asocia con la pureza, la pulcritud, la santidad. Amalia no es pura, es diabólica, una bruja. O bien es santa y diabólica al mismo tiempo o, mejor, busca la santidad por medio del pecado.

Santa y diabólica, ni hombre ni mujer, Amalia también desafía el binarismo hetero/homosexualidad. La monstruosidad de la independencia sexual femenina, de la sexualidad infantil-juvenil, del no sometimiento al sistema (hetero)patriarcal de deseo, se da también en la relación lésbica con Josefina. A diferencia de *La ciénaga*, *La niña santa* no se queda en el deseo lesbiano, en ese fluir del deseo sexual que desbarata los órdenes morales, sociales, heterosexistas y patriarcales, sino que la película pone en escena también un beso entre las adolescentes. Entre Amalia y Jose hay un deseo lésbico planteado como juego, como aprendizaje, pero también como experimentación, como producción de placeres no delimitados por el disciplinamiento de género. Se besan tiradas en el piso y Jose le echa en cara que Amalia abrió la boca y ésta, a su vez, que la otra le metió la lengua. Deborah Martin (2011:64) comenta que las lecturas críticas de este beso han desdibujado la dimensión subversiva y disminuido el carácter sexual, al considerarlo una manifestación de pureza o una copia de −o práctica y aprendizaje para− el beso heterosexual como fin último.

Son chicas desviadas, que experimentan con su sexualidad. Jose tiene sexo anal con su primo como forma de mantener su virginidad,[57] Amalia persigue al doctor Jano y ambas comparten una relación sexo-afectiva que, más que un momento previo antes de formar una familia como mandato social, se trata de una vinculación sexo-afectiva que no obedece a la idea del amor romántico. Si Amalia se convierte en un espectro que merodea, por ser agente de su deseo y su mirada respecto al Doctor Jano, el carácter fantasmático de la protagonista también nos remite a la invisibilidad del lesbianismo en la sociedad desde una visión de heterosexualidad compulsiva (Cf. Castle 1993), así como a la desexualización del deseo lésbico –asociada con la amistad, con la belleza y la pureza. En *La niña santa* se destaca la inmanencia del deseo lésbico. Así, en la escena del beso se enfatizan los elementos materiales del mismo: el uso de la lengua, de la suciedad y la viscosidad abyecta. No es un beso para ser mirado, sino que se enfanga en el lodo para experimentar, para

inventar placeres no diseñados por la sociedad para estas niñas educadas en la moral católica.

El final de la película evita mostrar el desenlace de la tragedia para la familia de Jano cuando salga a la luz su intento de abuso de Amalia y, en cambio, pone en escena a las dos adolescentes en la pileta, flotando y disfrutando. La puesta en escena centra la atención en el placer corporal, en el disfrute que provoca el agua en las dos muchachas, después de poner de manifiesto el carácter represivo de la cultura católica, su hipocresía y su incomodidad culposa frente al cuerpo y el sexo, así como la dimensión disciplinadora de la ciencia. De hecho, la historia que cuenta la película transcurre durante un congreso de otorrinolaringología. La medicina aparece así como normalización biopolítica, como parte del sostenimiento del heteropatriarcado. Y Jano es un claro exponente. El médico abusador no es un enfermo, es un sano hijo de patriarcado, porque forma parte del sistema científico que define el límite entre normalidad y enfermedad. En ese sentido, Jano no es más violento que sus colegas médicos, como se puede ver en la escena en la piscina en la que la ven nadar a Helena. En oposición, Amalia es la niña monstruosa, enferma, con fiebre, que significa una amenaza. La ciencia y la religión aparecen así como dos discursos que si bien tienen una larga historia de oposición entre sí se unen en la tarea biopolítica de delimitar qué cuerpos importan y cuáles no. Son dos grandes discursos reguladores de conductas, dos dispositivos de disciplinamiento. En este contexto, el género del terror mediante el que es representada la niña monstruo propone, en cambio, "recuperar la experiencia afectiva" así como generar "encontronazos entre los sentidos mediante la transgresión de las fronteras corporales" (Alarcón 2015:84).

En las películas de Martel, en general, y en *La niña santa*, en particular, los cuerpos, así como las imágenes, las visiones y los sonidos, hablan más que el lenguaje, que parecería dar vueltas sobre sí mismo sin poder escapar a su significación lógico-racional que no es otra que la del patriarcado heterosexual. Se trata, en el caso de *La niña santa*, de devolverle a la mujer más que la voz –que no puede

hablar sino en el lenguaje del patriarcado– la mirada, el punto de vista, en particular, de la adolescente sexualmente activa y con deseos sexuales no encasillados. Justamente, es por ahí por donde se cuela lo monstruoso y abyecto, lo que no se puede expresar porque no se puede concebir, no debe existir y su aparición genera terror.

La mujer sin cabeza: la invisibilidad fantasmal y el miedo al contagio

Si *La niña santa* desbarataba las oposiciones binarias que están en la base de la cultura occidental entre, por ejemplo, lo religioso y la sexualidad, lo abstracto y lo material, lo santo y lo diabólico, *La mujer sin cabeza*, nuevamente, nos remite desde su título al cuestionamiento del binarismo mente/cuerpo. Su protagonista, Vero (María Onetto), es una mujer de la alta sociedad salteña, relacionada con la clase política dirigente. Ella representa la mujer para ser mirada del cine clásico (Mulvey 1999), como Helena en *La niña santa*. Es la típica heroína del melodrama a la que las cosas le pasan, no es agente de su accionar. Ella tiene un accidente de auto en el que choca con algo que podría ser un perro o un niño. Durante toda la película acompañamos a la protagonista en esa incertidumbre pero, cuando quiere reaccionar, son los hombres los que parecen haber solucionado ya el conflicto. Su marido le asegura que no ha matado a nadie, desaparecen los registros del hotel en el que pasó la noche y ya han retirado los análisis en el hospital en el que se atendió por el golpe. Como representantes del poder político –se sugiere que varios miembros de la familia son diputados nacionales–, los hombres de la película se han encargado de borrar todo rastro del incidente. Vero se comporta después del accidente como un muerto vivo, pero no como los zombies de *La Ciénaga* sino, más bien, como un fantasma. De hecho, la película parece habitada −esta vez de forma más marcada− por fantasmas[58], por espectros. Así, por ejemplo, es la tía Lala (María Vaner), que se encuentra postrada en la cama, la que mejor percibe esas presencias. Cuando la visitan, primero desconoce a Vero y, luego, al mirar el video de su boda, asegura que allí aparece una persona que para el momento del casamiento ya estaba muerta. En este punto, la película permite una gama de

interpretaciones que fácilmente podemos asociar con el pasado reciente en Argentina. Esos fantasmas −como el del "chango" que Vero pudo haber matado o la construcción que encuentran cuando cavan en al patio para hacer una pileta− remiten a los desaparecidos, la complicidad de la clase alta y la permanencia de la misma clase política cómplice del pasado reciente. Pero también podemos ampliar el espectro y pensar en el fantasma en términos biopolíticos: también son fantasmas las vidas que no cuentan como tales, la del "chango", por ejemplo. O la de Candita, la niña cuyo deseo lésbico es leído como enfermedad.

"¿Esa es la Candita?", pregunta la tía Lala, "Nunca me acuerdo de la Candita. Ni para el cumpleaños la llamo." Como si la vejez, tal como suele ocurrir en el cine de terror, mediante el delirio y la senilidad le permitiera percibir otra realidad u otra dimensión de la realidad, aquella invisibilizada, la sobrenatural, pero también la dimensión biopolítica de la realidad, la de los cuerpos y las identidades de la segregación social, la de los deseos y placeres censurados, invisibilizados. La Tía Lala, como personaje liminal entre la vida y la muerte, es capaz de percibir la invisibilidad fantasmal de Candita. Además de ser un fantasma, Candita está marcada por otras dos características: la enfermedad y el deseo sexual. Sus intervenciones en la película la ponen en un lugar deseante de su tía y de su amiga –con quien parece tener algún tipo de relación sexo-afectiva− y al mismo tiempo siendo sancionada a cada momento por su madre por su comportamiento indebido respecto a la hepatitis. Como comenta Martin (2016:96), la hepatitis es una enfermedad producida también por el contacto con la suciedad, lo abyecto, los desechos o la contaminación −por ejemplo, del agua. En una entrevista, la cineasta comenta respecto a la enfermedad: "Cuando escribo siempre empiezo por las enfermedades. Para mí (…), la enfermedad tiene algo maravilloso, que es la desactivación de la percepción domesticada." El ejemplo que menciona Martel es el de la fiebre pues, según ella, "tiene algo de adicción, especialmente en la infancia. Es como estar drogado." (Enríquez 2004:3). De la misma forma, por ejemplo, hay una escena

en la que Josefina entra al cuarto de su hija Candita y ésta y Cuca se levantan de la cama. Josefina las censura diciéndoles: "Candita, basta de zangoloteo", y ellas se acomodan el pelo y la ropa, como si estuvieran haciendo algo sexual. En ese momento Josefina le echa en cara a Candita que tiene fiebre y ella le reprocha "¿Qué tiene que ver la fiebre con la hepatitis?" Esa relación entre Candita y Cuca está negada por su madre, son invisibles a los ojos de su madre que sólo representa la censura de la moralidad. Cuando Cuca se va, Candita muestra un erotismo hacia su tía Vero: "¿Yo te gusto?", le pregunta, la acaricia y le pide que se acueste con ella. Para Josefina, la fiebre se vincula con la enfermedad, en este caso con la hepatitis. Para Candita, en cambio, con la calentura erótica que también sugiere su nombre.[59]

Su enfermedad la mantiene en su casa en relativo reposo y le impide comer ciertos alimentos. Su madre, especie de voz de la moralidad, le marca todo el tiempo la falta, le aclara y recuerda que no puede comer tal o cual cosa, la observa y vigila para que se cuide y se cure. Asimismo, su claro deseo hacia Vero la convierte en una muchacha que no obedece las leyes del (hetero)patriarcado ni de edad o parentesco, como se puede ver en el erotismo con el que la acaricia cuando le pasa una crema por el pelo y también en otra escena en la que quiere besarla. Lo que es interesante aquí es que la sexualidad disidente del personaje está asociada a la enfermedad desde la perspectiva de la madre, que se erige en el lugar de la moralidad normativa y su observancia.

Fantasma y enferma, el deseo sexual disidente de Candita resulta al mismo tiempo invisibilizado y una amenaza por la posibilidad de contagio −"contagiadero" es la palabra que su madre Josefina usa para referirse al grupo de pares de Candita. Lidice Alemán menciona la invisibilidad de la homosexualidad femenina mediante la "metáfora de una mujer enferma (lesbiana) como personaje secundario, de poca importancia, es decir, un ser intrascendente y al mismo tiempo socialmente peligroso por su posibilidad de 'contagiar' a los demás" (2014:37). Efectivamente, su madre Josefina ve una mala influencia y posibilidad de contagio en Cuca, la amiga

de Candita −como ocurría con la relación de Momi e Isabel a los ojos de Mecha en *La ciénaga*. Josefina se refiere a Cuca de forma peyorativa: "Llegaron las *ladies* (…), que no entren a la casa esta ¡Que no entren! Dentro de la casa no", dice mientras en un segundo plano, a través de la puerta, se la ve junto a Candita abrazándose y saludándose afectuosamente. La charla entre Vero y Josefina se superpone a la de Candita y Cuca, en un primer y segundo plano, respectivamente. La cámara se centra en las figuras de las mujeres más grandes, los cuerpos que sí importan en el cine, que representan la moralidad y la observancia de las reglas de conducta (Josefina) y la belleza pasiva de la mujer "to-be-looked-at-ness" (Mulvey 1999), la típica representación de la mujer en el cine clásico. Pero deja en un segundo plano, enmarcado a través de la puerta, la relación afectiva de las dos niñas, identificadas como desviadas, Candita por su enfermedad y Cuca por ser masculina. Así, superpuesto a la charla afectiva y con contacto corporal de las niñas que constituye como un trasfondo, un sonido ambiente, escuchamos la queja en primer plano de Josefina: "No sé de dónde saca esta gente. Todo el día machoneando con la moto. Hay días que no las aguanto." El hecho de que Cuca ande en moto la asocia también con un estereotipo de lesbiana *butch*. En una escena posterior en la que las mujeres de la película viajan en el auto, Cuca las sigue en su moto y, nuevamente, es enfocada en un segundo plano, mediante el marco esta vez de la ventana del auto y Josefina, de nuevo, hace un comentario censurador de la masculinidad de la niña: "Ya bastante tiene [el padre de Cuca] con la machona de la hija."

No es casual la actitud de Candita ante lo sobrenatural en la escena en la que pasean por el campo y charlan sobre las ramas caídas de los árboles que se desplazan solas. Las ramas también son un espectro, partes muertas de árboles, pero con movimiento. Candita y las jóvenes son más receptivas a las presencias fantasmales (Martin 2016:89) en tanto Josefina insiste en que es imposible que las ramas se desplacen solas. Esta escena instaura también el tema de la percepción de lo otro, de lo fantasmal o espectral que, como venimos notando, se vincula con la visibilidad/invisibilidad de ciertos

cuerpos, de ciertas identidades y existencias. Para Josefina los árboles no pueden moverse solos, de la misma forma que el cuerpo del "chango" supuestamente muerto es inexistente o la propia existencia de su hija en la dimensión del deseo sexual desviado de los órdenes morales que Josefina sostiene. La lesbiana deviene, así, monstruosa pero en su carácter ominoso de fantasma, ni viva ni muerta, ni humana ni no humana, invisible. Lo intermedio, lo abyecto, lo irrepresentable. El cine de Martel pareciera querer llamar la atención sobre esas exclusiones que permiten delimitar el adentro (Martin 2013:151), sobre esa zona liminal del monstruo, ese exterior constitutivo que adopta ya la forma del fantasma ya la de la enfermedad y la abyección.

A modo de conclusiones:
niñas sucias, fantasmales, enfermas

Intenté pensar cómo se constituyen las figuras de niñas y adolescentes en el cine de Lucrecia Martel a partir de una torsión disidente que resignifica la suciedad, la enfermedad y la monstruosidad. Como zonas de lo abyecto, permiten agenciamientos desviados que rompen con el orden social y moral establecido y producen nuevos placeres y nuevas geografías corporales. Estas niñas son sucias, enfermas y fantasmales, pero desde una delimitación biopolítica de lo socialmente aceptable y lo abyecto que hace de lo monstruoso –y lo sucio, contaminado, enfermo− el espacio liminal entre lo humano y lo no humano. La crítica ha notado que Martel utiliza la cámara para "desjerarquizar los sistemas" y desarmar las estructuras de visión establecidas por el régimen patriarcal (Punte 2011:84-85). Una serie de elementos del discurso cinematográfico apuntan a ello, entre los que se puede destacar la mirada infantil y femenina, que muchas veces adopta la forma del plano subjetivo (como en el caso de Amalia en *La niña santa* y su visión sexualizada del doctor Jano); la construcción de los espacios domésticos, como la casa en *La ciénaga* y el hotel en *La niña santa,* que se convierten en laberintos opresivos en donde las figuras femeninas quedan atrapadas; la representación visual de los cuerpos que los asemeja a amputados y muertos vivientes en *La ciénaga* o apariciones

en *La mujer sin cabeza*; el reordenamiento de los elementos del discurso audiovisual que le devuelve la importancia al sonido incluso, en ocasiones, por sobre la imagen; y el encuadre y el montaje que muchas veces deja fuera de plano la acción o combina más de una acción en primer y segundo plano o recorta los cuerpos y genera falsas expectativas engañando al espectador con un montaje no causal.

Se trata de "armar el mundo de otra forma" mediante el relato, la cámara y el montaje, entre otros (Oubiña 2007:58) y, de esa forma, salir del círculo vicioso de la eterna repetición de lo mismo –sustentador de un sistema de normas sociales (hetero)patriarcales–: peligro ominoso que acecha en las tres películas analizadas, sobre todo en las figuras de las mujeres adultas que representan la normalidad. Ese peligro de la eterna repetición de lo mismo puede considerarse ominoso en términos de Freud (1992), pero también puede ser pensado performativamente. Es la iteración de las normas de género que lo vuelven inteligible mediante la demarcación de un exterior constitutivo, lo abyecto.

En este sentido, se podría pensar que las tres adolescentes de los filmes constituyen un punto de fuga que escapa a esa repetición de lo mismo, a la decadencia cenagosa de la clase alta, al sistema patriarcal, a lo heredado. Momi, Amalia y Candita se caracterizan por un deseo sexual liberado de la racionalidad (hetero)patriarcal ya que encuentran puntos de fuga a los imperativos de sexo-género de la sociedad. Es por eso que devienen fantasmales, enfermas y sucias. Lo monstruoso y terrorífico es la liberación del deseo de las ataduras sociales y culturales, incluso de las ataduras identitarias. Si la sexualidad se relaciona con el terror es porque también está mediando una educación y una cosmovisión impregnada de la moral cristiana y católica (Rangil 2005:104).

El monstruo de la sexualidad femenina, infantil, liberada y lésbica o de la sexualidad como una práctica no identitaria que tiende al placer –en definitiva, de la sexualidad disidente o no normativa– es lo que permite definir, por oposición, lo social y moralmente esperable. Tomando las conceptualizaciones sobre el género de

Judith Butler (2007), se podría decir que este tipo de sexualidad abyecta conforma el exterior constitutivo de lo humano, es decir aquel otro en oposición al cual se describe y circunscribe lo humano y lo humanamente posible. El monstruo, la sexualidad disidente, como exterior constitutivo le da inteligibilidad a lo humano, es decir a la sexualidad normativa, heterosexual, de clase alta y blanca. En este sentido, si, tal como afirma Halberstam (1995:27), el monstruo representa la disrupción de categorías, la destrucción de los límites y la presencia de impurezas, entonces necesitamos reconocer nuestra propia monstruosidad, dejar que fluya de los intersticios ominosos de lo cotidiano y celebrarla para desbaratar, de una vez, los sistemas dominantes de la sexualidad que coartan las posibilidades individuales del placer. En una entrevista con motivo del estreno de *La niña santa*, Lucrecia Martel comentó:

> Hay algo entre la medicina y la santidad que me interesa. Los cuerpos enfermos y los cuerpos sanos. Las lepras de Job, donde se esconden Dios y el Demonio. Los santos enfermos de santidad y sus milagros de sanación. Las llagas de los estigmas y la idea de pasión. El médico del alma. Los enfermos tan enfermos que parecen monstruos. Me gusta pensar en los monstruos. En la antigüedad la aparición de un monstruo, alguien físicamente contrahecho, era una señal divina. Un gran cataclismo se acerca, algo va a suceder, ha nacido un niño con cola de rana. El Monstruo, el que señala, el que devela los designios divinos. Los monstruos mutaron con el tiempo y aparecieron otros monstruos, los degenerados, las medidas arias, los asesinos seriales vestidos en cuero humano, ¿las ligas de cuero?, el petizo orejudo, los pobres en general, que amenazan con sus monstruosas carencias. Desde Aristóteles, pasando por Plinio, los fisionomistas, el libro de Lavater (con prólogo de Goethe), los frenólogos, la antropología antropométrica, la antropometría forense, el alma y el cuerpo, tantas veces separados para ser santos, volvieron a reunirse en el mal. (2014).

En el comentario de la cineasta santidad y monstruosidad no se oponen sino que se complementan, pero también la enfermedad es un medio para ver el mundo en otra dimensión, para poder percibir los fantasmas biopolíticos y recuperar la materialidad de la sexualidad que a los ojos de la moral cristiana no es más que suciedad −"Se te están llenando los ojos de microbios (…) No llores más", le dice Jose a Amalia en *La niña santa*−. Pero en esa suciedad hay contagio y enfermedad y en éstos la posibilidad de producir nuevos placeres, de crearlos, de experimentar la desobediencia al disciplinamiento y la educación religiosa, creando nuevos placeres

sucios, inmundos, enfermos y monstruosos –entendiendo estos términos, claro está, desde una resignificación positiva. Por eso en *La niña santa*, la mujer de la limpieza del hotel aparece esporádicamente esparciendo un aerosol desinfectante, como si existiera la presencia de impurezas o de "algo que está oculto y es nocivo, ya que se debe combatir" (Casale 2012:11-2). Esas impurezas son las que intenté leer en el deseo sexual de las niñas del cine de Martel. Si en estas películas la realizadora retrata la decadencia de la familia nuclear, religiosa y provinciana, es necesario agregar que también pone en escena la posibilidad de escape mediante el regodeo en la suciedad y la inmundicia, generadora de enfermedades plausibles de un contagio disidente −vampírico, en términos de Deleuze y Guattari[60]– como forma de vinculación afectiva y política, como forma de producir manadas, más que de reproducir lazos familiares y sanguíneos cis-hetero-patriarcales.

Bibliografía:

Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida I*. Valencia: Pretextos.

Aguilar, Gonzalo (2006). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Alarcón, Fernanda (2015). *Figuras vacilantes: paisaje, espectro y jardín en el cine de Lucrecia Martel*. Tesis de Maestría en Crítica y Difusión de las Artes, Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.

Alemán, Lidice (2014). "Género y sexualidad en La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel". *Journal of interdisciplinary studies on film in Spanish / Revista de estudios interdisciplinarios sobre cine en español*, Vol. 4, no. 2 (2014), pp. 37-47.

Amado, Ana (2004). "Velocidades, generaciones y utopías (A propósito de *La ciénaga* de Lucrecia Martel)". Yoel, Gerardo (ed.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires: Manantial 2004, pp.187-197.

Barrenha, Natalia (2012). "*La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008) y el mecanismo del olvido en el pasado y el presente", *Revista Comunicación*, N° 10, vol. 1, año 2012, pp. 643-652.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Casale, Marta (2012). "Lucrecia Martel: la realidad cuestionada. La presencia de lo siniestro como elemento desestabilizador", Romano, Silvia (ed.). *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA).* Córdoba: AsAECA.

Castle, Terry (1993). *The Apparitional Lesbian: Female Homosexuality and Modern Culture*. New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Enriquez, Mariana (2004). "Ese oscuro objeto de deseo", Entrevista a Lucrecia Martel, Suplemento Radar, *Página/12*. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1390-2004-05-02.html

Forcinito, Ana (2006). "Mirada Cinematográfica y Género Sexual: Mímica, Erotismo y Ambigüedad", *Chasqui*, Vol. 35, No. 2 (Nov., 2006), pp. 109-130.

Freud, Sigmund (1992 [1919]). "Lo ominoso", *Obras completas*, Tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 215-251.

Galt, Rosalind (2013). "Default cinema: queering economic crisis in Argentina and beyond". *Screen*, vol 54, Nº 1, 2013, pp. 62–81,

Gómez, Leila (2005). "El cine de Lucrecia Martel: la Medusa en lo recóndito". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, Nº 13.

Halberstam, J. (1995). *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham/London: Duke University Press.

Kratje, Julia (2012). *La mirada en disputa. Figuraciones de la corporalidad de mujeres en el cine argentino*, Tesis de Maestría en sociología de la cultura y análisis cultural, Buenos Aires: Universidad Nacional de San Martín.

(2013). "El cuerpo y la sexualidad como locus de disputa. Aportes para una lectura crítica de las figuraciones de las mujeres en el cine argentino". *Papeles de Trabajo*, Año 7, Nº 12, pp. 248-271.

Martel, Lucrecia (2014). "Dice Lucrecia Martel en relación a *La niña santa*", nota de prensa, disponible en:

www.laniñasanta.com/entrevista.

Martin, Deborah (2011). "Wholly ambivalent demon-girl: horror, the uncanny and the representation of feminine adolescence in Lucrecia Martel's La niña santa". *Journal of Iberian and Latin American Studies*, vol 17, Nº 1, pp. 59-76.

(2013). "Childhood, Youth, and the In-between: The Ethics and Aesthetics of Lucrecia Martel's La mujer sin cabeza". *Hispanic Research Journal Iberian and Latin American Studies*, vol 14, 2, pp. 144-158.

(2016). *The cinema of Lucrecia Martel*. Manchester: Manchester University Press.

Mulvey, Laura (1999). "Visual Pleasure and Narrative Cinema", Braudy, Leo y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, pp. 833-844.

Oubiña, David (2007). *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic Editorial.

(2014). "Un realismo negligente (El cine de Lucrecia Martel)", Paulina Bettendorff y Augustina Pérez Rial (eds.). *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine*, Buenos Aires: Libraria, pp. 69-82.

Punte, María José (2011). "Tras las huellas de Antígona: fantasía y mirada adolescente en el nuevo cine argentino", Amícola, José (ed.). *Un corte de género. Mito y fantasía*, Buenos Aires: Biblos, pp. 81-103.

Quintana, Isabel (2011). "El sublime objeto de la fantasía", Amícola, José (ed.), *Un corte de género. Mito y fantasía*. Buenos Aires: Biblos, pp. 105-130.

Rangil, Viviana (2005). *Otro punto de vista: mujer y cine en la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

(2007). "En busca de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel", Rangil, Viviana (ed.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, pp. 209-220.

Rich, Ruby (2013). *New queer cinema: the director's cut*. Durham: Duke University Press.

Shaw, Deborah (2013). "Sex, texts and money, funding and Latin American queer cinema: The cases of Martel's *La niña santa* and Puenzo's *XXY*". *Transnational Cinemas*, vol 4, 2, pp. 165-184.

51.* IdIHCS-CONICET
Por su parte, Ana Forcinito (2006:109) ubica al cine de Martel también en el postfeminismo pues reflexiona sobre la mirada patriarcal y la posibilidad de construir nuevas miradas.
52. Ana Amado (2014:193) destaca que esta horizontalidad de los cuerpos, por un lado, se diferencia de la verticalidad del cine de los setenta y, por otro, remite al polo de lo femenino en el binarismo sexo-genérico en el que la verticalidad se corresponde al falo masculino. Por otro lado, Casale (2012:8) hace referencia a que los planos cortan ciertas partes del cuerpo dando la sensación de amputación.
53. Además, Verónica se siente atraída por el Perro (Fabio Villafane), el novio de Isabel, pero sólo porque funciona como vicario de José cuando le hace probar una remera para él. Por su parte, José pasa de los brazos incestuosos de su madre Mecha a los de Mercedes en Buenos Aires que fue antes amante de su padre Gregorio. De hecho, cuando hablan por teléfono, José se confunde y le dice Mecha a Mercedes, lo que molesta a la primera.
54. Viviana Rangil destaca la importancia de la virgen en tanto proporciona un ideal de mujer "virgen, madre, abnegada, sumisa" (2007:214).
55. Es importante señalar que también el nombre de Jano hace referencia a la hipocresía del médico, pues en la mitología romana, Jano es un dios bifronte, de dos caras.
56. Julia Kratje (2012 y 2013) analiza el motivo de la mujer como sujeto deseante en el cine de Martel y comenta, justamente, que ésta "pone en escena una crítica de la percepción que permite examinar el conflicto entre deseo y creencia, misticismo y sexualidad" (2013:256).
57. Esta puede considerarse una actitud contraria o, al menos, diferenciada, de la de Amalia. En tanto Amalia logra hacer desbaratar todo el sistema de dominación (hetero)patriarcal con su deseo sexual y su sexualidad liberada, Josefina sigue respondiendo a las leyes morales de ese sistema, pero que encuentra un resquicio, un vacío legal, por donde canalizar sus deseos sexuales sin hacer peligrar el propio sistema que le impide gozar de ellos.
58. La actitud perdida, ausente, "sin cabeza", de la protagonista, como si no pudiera volver a su vida habitual producto del golpe y del *shock* emocional, a la vez, podría sugerir que quien haya muerto en ese accidente sea ella y, por eso, comienza a convivir en el mundo de los muertos, como sucede en *Carnival of Souls* (1962, dir. Herk Harvey), película que Martel menciona en algunas entrevistas como inspiración (Barrenha 2012:647).
59. Igualmente Amalia en *La niña santa* tenía fiebre, sin que se vincule con enfermedad alguna sino, más bien, con el éxtasis religioso: "La fiebre se relaciona con el deseo y el éxtasis religioso", explica Martel en la entrevista mencionada, "es el cuerpo caliente" (Enríquez 2004:2-3).
60. Para Deleuze y Guattari, "el vampiro no filia, contagia. La diferencia es que el contagio, la epidemia, pone en juego términos completamente heterogéneos (…). Así pues, nosotros sólo decimos que los animales son manadas, y que las manadas se forman, se desarrollan y se transforman por contagio" (1988:248). En este sentido, la disidencia puede convertirse en una enfermedad pero resignificada, en una transmisión vampírica monstruosa que se opone a la filiación familiar. Así, el contagio disidente –en vez de la filiación– contrarresta la producción biopolítica de humanidad normada.

A la altura de nuestra intimidad. Hacia el trazado de un mapa disidente de la narrativa argentina sobre la crisis del 2001

*Silvina Sánchez**

Diversas intervenciones piensan la narrativa argentina reciente en vinculación con los episodios de diciembre del 2001. Cuando Sebastián Hernaiz procura concebir lo actual, en términos históricamente situados, se detiene en el 19 y 20 de diciembre de 2001 porque considera que "sin pensar esos días se pierde algo del ser social de hoy" (2006).[61] Asocia esa fecha con las manifestaciones, el proceso asambleario, el "que se vayan todos", emergencia de un grito radical de negación del estado de las cosas, que supone que todo podía ser redefinido. Hernaiz (2006) formula la categoría "literatura post 19 y 20 de diciembre" para referirse a un conjunto de textos que no podrían existir sin ese hecho histórico, es decir una literatura que, al menos en alguna de sus dimensiones, establece un diálogo con el 2001, ya sea reescribiéndolo, buscando allí sus materiales, intentando narrarlo. Patricio Pron (2009) plantea que, en diciembre del año 2001, "una serie de acontecimientos hizo pensar que el país que habitualmente llamamos Argentina llegaba a su fin", aunque posteriormente, el país sobrevivió a su propio colapso. Pron habla de la "reinvención de lo nuevo" para indicar que la literatura surgió de la crisis extrañamente fortalecida y con una diversidad y una prosperidad que nadie podía siquiera soñar hacia fines de 2001. También Elsa Drucaroff (2006) piensa que los sucesos de ese diciembre significaron un quiebre de radical importancia, sobre todo para las generaciones más jóvenes: "el único acontecimiento nacional, en un sentido narrativo, que puede registrarse desde el comienzo de la democracia.." Más allá de los resultados que esa fecha puede haber producido y de las evaluaciones que pueden hacerse de lo que vino después, Drucaroff considera que en su momento significó una experiencia vital: no solo fue "la primera vez

que los jóvenes vieron pasar un tren en marcha, la locomotora de la historia pitando con urgencia, invitando a sumarse" sino que, además, y como consecuencia de lo anterior, abrió para ellos "la necesidad posible de contar otra cosa.." Entonces, Drucaroff entiende al 19 y 20 de diciembre como el comienzo de un dispositivo que pone en marcha relatos y que demuestra su productividad en varios escritores nuevos, aún cuando esto no implique una tendencia que englobe toda la producción narrativa actual, por demás variada y heterogénea. Ahora bien, ¿qué ficciones sobre la crisis del 2001 podemos leer en la narrativa argentina reciente? ¿Cuáles son los modos de contar que emergen imantados por este acontecimiento? ¿Cuánto tienen estas ficciones de novedosas? ¿Qué vinculaciones, líneas de continuidad o de ruptura, establecen con tradiciones y problemas de la literatura argentina de las últimas décadas? En este capítulo quisiéramos indagar los modos de configurar la crisis en la narrativa argentina reciente, a partir del desarrollo de los siguientes aspectos: los mapas de lectura y las jerarquizaciones propuestas por la crítica al leer el material literario disponible; la posibilidad de un ejercicio de descentramiento de las operaciones y valoraciones de lectura dominantes —aquello que proponemos como "canon-macho"— y la postulación de un trazado disidente; por último, el análisis de *La intemperie* de Gabriela Massuh (2008) y *El desperdicio* de Matilde Sánchez (2007), novelas que permiten observar los rasgos de este mapa alternativo.

Insistencias de la crítica

Algunas de las intervenciones críticas, además de concebir a diciembre del 2001 como un momento bisagra para la narrativa argentina, avanzan intentando organizar mapas de lectura, grupos de textos reunidos por características comunes que, a la vez, permiten visibilizar zonas de producción y debate. Por ejemplo, Hernaiz (2006) distingue dos líneas básicas: por un lado, textos que trabajan a través de la reposición de elementos que forman parte del saber público y así remiten directamente al 19 y 20 de diciembre; además recuperan procedimientos del realismo clásico y tienden a funcionar como reproducción de la segmentación significante que

operó la televisión y los medios de comunicación masiva. En esta primera línea incluye a *El grito* de Florencia Abbate, *Las viudas de los jueves* de Claudia Piñeiro, *El último fin* de Leonardo Levinas y *El cuerpo de las chicas* de María Inés Krimer, junto con algunos momentos de la antología de *La joven guardia*. Por otro lado, una segunda línea constituida por textos que omiten el anclaje en las fechas exactas, pero que se cargan de significaciones no solo en la referencia a los imaginarios ya establecidos, sino en el modo en que trabajan la escritura y por cómo se rearticulan en el lenguaje del texto las series políticas y sociales; aquí Hernaiz destaca *Plop* de Rafael Pinedo, *El año del desierto* de Pedro Mairal, *Ampere* de Juan Incardona, *La novela rosa* de Diego Cousido, *Hambre de piel* de Alejandro Alfie, "Hoy" de Karla Kastellozzo. Marina Kogan (2006), recuperando la distinción realizada por Hernaiz y poniéndola en serie con la propuesta de Ariel Schettini de realizar un trabajo aún pendiente sobre el modo en que la literatura argentina se constituye como crítica de la representación, se detiene a analizar *Las viudas de los jueves* en contraposición con *Plop* y *El año del desierto*, estas dos últimas pensadas en continuidad.[62] Kogan parte del presupuesto de que no basta la representación realista para narrar sucesos que en lo real desmantelaron nuestros límites de lo verosímil, entonces *Las viudas de los jueves* merece su desvalorización por ser "un relato hiperrealista", "conservador, sin ningún riesgo ni búsqueda original", apegado a la versión mediática de los sucesos, "una novela para lectores de diarios." En cambio, los textos que encuentra interesantes y dignos de valoración son aquellos que encierran un debate de versiones —la mediática versus la literaria—, que cuestionan o reescriben las formas hegemónicas de representación.

Podemos señalar al menos una insistencia: el trazado de vínculos estrechos entre ficción, política y el problema del realismo. Las intervenciones coinciden al contraponer textos que recuperan procedimientos del realismo clásico (Hernaiz), textos hiperrealistas (Kogan), frente a otros textos que cuestionan las posibilidades de la literatura de representar lo real y ensayan diversas exploraciones del realismo. Además, destacan el trabajo con los géneros, la

apropiación de formatos y recursos propios del fantástico, de la ciencia ficción, de la literatura apocalíptica y/o distópica, no en términos de pertenencia completa o modélica sino estableciendo relaciones libres y distanciadas con esos géneros que se recuperan (Drucaroff), tomando algunos de sus elementos para hacer luego algo diferente, proponiendo usos no normativos o anómalos. Estos ejes permiten establecer cierta continuidad con determinada zona de la narrativa de los años ochenta y noventa, que ya venía planteando estas discusiones. Pensemos en dos cortes sincrónicos, la última dictadura militar y los años noventa, y sus acercamientos críticos más conocidos: la tesis de Sarlo que postula que la narrativa sobre la dictadura militar, escrita hacia finales de los setenta y durante los ochenta, presenta "un grado de resistencia a pensar que la experiencia del último periodo pueda confiarse a la representación realista" (2007:345), destacándose el predominio de formas de representación oblicuas y fragmentarias, de estrategias de ciframiento, de la alegoría y la metaforización; y la hipótesis de Saítta (2006) de que la narrativa argentina escrita a finales del siglo veinte incorpora como uno de sus temas de reflexión el escenario socio-cultural abierto después del final de la década menemista y lo hace inaugurando modos de representación alejados de los procedimientos realistas. Estas hipótesis, que se volvieron dominantes, imprimen ciertos parámetros de valoración que destacan algunos procedimientos estéticos por sobre otros: la desconfianza del realismo, el uso de estrategias de desrealización y de ciframiento, de la alegoría y de la distopía. Pero además conducen a organizar un mapa de la literatura argentina, con escritores que se vuelven centrales, y que de algún modo funcionan como "modelo" de las ideas propuestas: Piglia y Saer en el trabajo de Sarlo, Aira y Chejfec en el de Saítta. Ahora bien, las lecturas sobre lo que se ha denominado "literatura post 19 y 20 de diciembre" se pueden enmarcar en el linaje que construyen estas aproximaciones, ya que también allí el análisis de las ficciones sobre la crisis se cruza con el problema de la representación. En esta dirección, al plantearse una contraposición entre los textos que recuperan procedimientos del realismo clásico frente a otros textos que cuestionan las

posibilidades de la literatura de representar lo real, se pueden ver vinculaciones con la literatura argentina mayormente apreciada y con las operaciones de la crítica que se han encargado de destacar esa zona, es decir, son mucho más evidentes las líneas de continuidad, o de aproximación, con esa tradición literaria, que los gestos de ruptura. Como resultado de estos análisis, se estiman principalmente dos textos por sobre muchos otros: *El año del desierto* de Mairal y *Plop* de Pinedo suelen ser mencionadas como las ficciones más interesantes sobre la crisis del 2001. De este modo se recorta un determinado mapa de la "literatura post 19 y 20 de diciembre", un mapa que, también en continuidad con los escritores valorados en las selecciones anteriores de Sarlo y de Saítta, se evidencia como fundamentalmente masculino. Este mapa demarca los límites de lo legible y organiza las jerarquizaciones, apartando a aquellas otras narrativas que se resisten a ser capturas por esos dispositivos críticos. Ficciones extrañas, remitidas al exilio, o al silencio.

Aquello ensombrecido. Hacia el trazado de un mapa disidente

Cuando Nicolás Rosa se pregunta por la crítica literaria, postula la necesidad de una lectura transferencial, entendida como un modo de la pasión. Agrega luego que, al tiempo que se hace oír la palabra del deseo, adviene la reaparición de una función política para la crítica: "La función de la crítica es leer lo negado por la misma literatura (la literatura es censura): las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello de cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales: aquello intersticial entre el exilio y el destierro." (2003:6-7). Pensar en términos intersticiales, como propone Rosa, significa trazar una especie de corredor o pasaje entre las luces y las sombras, entre la palabra y el silencio, entre lo muy visible y lo que pugna por su visibilización, entre el lugar propio y las tierras del exilio. Entonces quisiéramos preguntarnos: ¿Qué textos quedan silenciados a partir de las operaciones críticas que reivindican la discusión con el realismo y las torsiones desrealizadoras como elecciones estéticas predominantes? ¿Qué ha

quedado ensombrecido en las lecturas oficiales? ¿Qué mapas alternativos pueden proponerse si descentramos el mapa dominante: el *canon-macho* donde siempre se valoran y se leen a los mismos escritores?[63] Específicamente en relación con el tema de este trabajo, quisiéramos proponer un trazado disidente y una redistribución del mapa de lo visible a partir de la consideración de dos novelas: *La intemperie* de Gabriela Massuh (2008) y *El desperdicio* de Matilde Sánchez (2007). En principio, estas novelas desoyen o subestiman el problema del realismo como cuestión central para atender a otras dimensiones exploratorias y a otros modos del vínculo entre estética y política. Son ficciones que se permiten narrarlo todo, trabajan una dimensión referencial reconocible y no funcionan en términos alegóricos, distópicos o posapocalípticos –es decir, no hay sentidos aparentes que conducen a sentidos ocultos, ni trabajan extrapolando rasgos del presente a un futuro de carácter eminentemente negativo–, sino que construyen una potente literalidad, una inmediatez no exenta de extrañeza. En estas ficciones, los acontecimientos sociopolíticos se traman indefectiblemente con las afectividades, son narraciones de la pérdida, ya sea por la separación de una relación amorosa entre mujeres, en el caso de *La intemperie*, y en este sentido puede entenderse como una "ficción lesbiana" –en términos de Laura Arnés (2016)–, o por la muerte de una amiga, en el caso de *El desperdicio*, donde además puede observarse la construcción de una "cofradía de mujeres" y la presencia invisible, apenas insinuada, de deseos lesbianos. Para pensar el término *lesbiana/o* seguimos las formulaciones de Arnés (2016), que lo concibe en tanto *locus* de efectos y afectos sociales: "En torno a él se generan vínculos, se instituyen deseos y se construyen identidades; se establecen valores, se dibujan cuerpos y discursos." (2016:33). Además, Arnés agrega que, en tanto categoría analítica, la expresión *lesbiana/o* debe entenderse en términos de posición y no como esencia, "como un complejo entramado de expresiones y percepciones, de prácticas, localizaciones y movimientos, de tiempos y espacios que se desplazan y articulan" (2016:35).

La intemperie y *El desperdicio* son narraciones del duelo y de la ausencia, en las que las afecciones tienen un lugar central y el tono es fuertemente elegíaco. Son novelas realizadas por escritoras, en las que las narradoras son mujeres y las protagonistas de las historias que merecen ser contadas también son mujeres. Además, estas novelas exploran cómo los mandatos culturales sobre el cuerpo y la sexualidad de las mujeres entran en tensión con su experiencia y con la configuración de sus subjetividades. En *La intemperie*, la sexualidad disidente se vive de manera gozosa, y luego desgarrada a partir de la separación. En cambio, en *El desperdicio*, la impronta del imaginario heteropatriarcal aparece fuertemente en la vida de Elena Arteche, quien todo el tiempo se debate entre seguir el mandato familiar de ser madre, maestra y esposa o arriesgarse a vivir otras vidas, vislumbradas en el goce *voyeurista*, en una erótica sexo-disidente y en las escapadas de cacería.

En ese universo personal y femenino es donde se entretejen los hechos sociales, en una especie de madeja no intercambiable pero tampoco del todo escindible. En este sentido, estas ficciones proponen que no hay modo de distanciar la Historia del país de las historias personales, lo privado de lo colectivo, lo político de la intimidad. Más aún, es en las biografías de los cuerpos, es en las memorias de los encuentros gozosos y de los des-encuentros, es en el impulso de poner en palabras las aflicciones, donde podemos leer con mayor intensidad las "estructuras del sentir" (Williams 2000, 2003) de los finales de la década menemista. El dolor por algún acontecimiento del orden de las pasiones y por la desgarradura en los lazos afectivos no funciona tanto como sustituto que indica el dolor por la desintegración de la Argentina, sino más bien es un estado del ser que impulsa hacia la escritura, predispone a la introspección, a mirar, a recordar y a narrar, y allí se cuela, como si fuera de imprevisto, lo que está sucediendo en el país. Por otra parte, eso de lo social que se inmiscuye en la narración de las afectividades, aunque es claramente reconocible, no aparece de modo directo, primero porque las protagonistas de estas novelas no tienen una vinculación con los acontecimientos de diciembre del 2001 como

participantes del conflicto –no son asambleístas, piqueteras, etc. Entonces, los hechos se configuran a partir de algunos modos del desvío. Por un lado, la conformación de una perspectiva indicial (Guinzburg 1999): múltiples indicios que asumen la forma del detalle marginal o aleatorio, diseminados a lo largo del relato, son los que permiten ir construyendo un reconocible clima de época. Y, por otro lado, diversas figuraciones de la extranjería: europeos de visita que cuentan su testimonio asombrado frente a la Argentina de esos años, mujeres que se movilizan a través del viaje, personajes que se corren del epicentro de los sucesos y miran desde un pueblo bonaerense, donde pareciera que no pasara nada, pero donde se van volviendo evidentes los signos de la trasformación y del despojo. A continuación, quisiéramos proponer un acercamiento a *La intemperie* de Massuh y a *El desperdicio* de Sánchez, con la intención de observar los rasgos de este mapa alternativo y los modos en que, en cierta zona de la narrativa argentina reciente, la historia del país se vuelve una política de las afecciones y de la intimidad.

Trabada en la garganta. Sobre *La intemperie* de Gabriela Massuh

La intemperie es la historia de una separación amorosa y también de una partida.[64] Como si transitar la pérdida no pudiera escindirse del hecho de contarla, o como si el dolor debiera tramitarse en forma de palabras, la narradora escribe un diario donde intenta reconstruir su relación con Diana y los pasos que llevaron a la ruptura. El diario convoca no solo la cuestión de la escritura –¿cómo poner en palabras la ausencia?– sino también el problema del tiempo: "¿Cuánto tiempo se necesita para olvidar a una persona?" (7). Entonces la pulsión de escritura es proyectiva: "Tengo todo el tiempo del mundo por delante" (8), se dice la narradora; y a la vez que imagina el tiempo necesario para el olvido, bosqueja un porvenir posible luego del trauma, más allá del "mar de la carencia" (7). Sin embargo, la principal direccionalidad del diario es hacia el pasado, como si la proyección hacia adelante solo fuera posible si, antes que nada, intentamos recordarlo todo. De modo tal que, el presente, el tiempo actual de la escritura, es mínimo: una línea ínfima de continuidad

que es permanentemente interrumpida por escenas anteriores, de distintos tiempos pasados. Esa delgada linealidad que se imprime sobre el formato "diario personal" otorga a las temporalidades un principio de organización: cada entrada está titulada con fechas precisas y, a la vez, esas fechas están acompañadas por distintas formas complementarias de datación: el día de la semana –"04.01.03 Sábado", "Domingo", "Fin de semana"–, las estaciones y sus matices climáticos –"16.01.03 Comienza la torridez del verano", "30.03.03 Este domingo luminoso y ocre preanuncia el invierno" (60)–, aniversarios de tipo familiar, como el "casamiento de mis padres", celebraciones religiosas, como "Pascuas, 2003" o navidad, efemérides patrias: "Lunes feriado en homenaje al 2 de abril" (64), acontecimientos políticos: "14.04.03 Los Estados Unidos invaden Irak" (72). Sin embargo, si bien observamos una saturación de dataciones temporales, este afán de organización cronológica es continuamente desarticulado por una experiencia de la pérdida que desatiende el calendario y se configura al modo de una memoria geológica. Entonces la temporalidad de la experiencia, más que extenderse en una linealidad progresiva, susceptible de ser fechada y compartimentada, se constituye de sustratos que se pliegan unos sobre otros; finísimas capas de tiempo que se vuelven inescindibles. Los estados anteriores del ser, las escenas de la relación amorosa, asaltan la memoria de manera abrupta, involuntaria, aunque convocados por diversos tipos de asociación. A veces es una calle o un bar, a veces la sensación que provoca un paisaje, a veces un acto cotidiano como el café del desayuno o abrir el solitario de su pc, cualquier circunstancia puede desatar "un ramalazo que se cuela a través de una grieta de tiempo" (101). Por ejemplo, la narradora viaja a La Pedrera y allí, al pisar la orilla del mar, recuerda que es el mismo mar de las primeras vacaciones con Diana: "Piso caracoles y siento que ella camina detrás de mí. Cierro los ojos y la veo acercarse: diferentes instancias de la percepción se fusionan al margen de mi voluntad; no soy yo ahora sino la manera de percibirla de entonces la que automáticamente se dispone a seguir las pistas del cuerpo que no está." (180). La configuración de una memoria geológica implica que los momentos recobrados no son meras

evocaciones; el pliegue temporal significa que la experiencia se actualiza a la vez que se rememora, se *hacen presente* las sensaciones –imágenes visuales, olores, texturas, sabores–, así como también los sentimientos, desde la dicha gozosa hasta la desesperación, el malestar, la angustia, la intemperie.

Por otra parte, la dinámica del pliegue funciona en las distintas dimensiones de la vivencia, convirtiendo la memoria personal en una memoria histórica: volver a vivir la historia de la separación significa también volver a contar la historia de la desintegración del país en la etapa de la hegemonía neoliberal que culmina con los acontecimientos de diciembre del 2001. Es decir, hay dos dimensiones de la pérdida: la separación amorosa y la descomposición del país. En la dimensión histórica, el presente coincide con los comienzos del kirchnerismo, etapa de una aparente "normalidad", según la narradora. Pero al igual que en la memoria geológica de la intimidad, ese momento político es continuamente interrumpido por las imágenes intermitentes de la crisis: "más del cuarenta por ciento de la población debajo de los índices de pobreza, desnutrición infantil creciente, imágenes de piqueteros bloqueando los accesos a la Capital, familias revolviendo la basura para comer o vender cartón usado, redes de trueque, ollas populares y asambleas barriales" (13), el corralito, fábricas ocupadas por sus trabajadores, desalojos, ejércitos de cartoneros recorriendo las calles de Buenos Aires.

La temporalidad histórica se vuelve fundamentalmente espacial y en muchos momentos del relato se constituye como una memoria topográfica. La desintegración del país es también la pérdida de la ciudad imaginada por el proyecto modernizador, la ruptura radical con "la tradición del espacio público inclusivo de Buenos Aires" (Gorelik 2004:201), vinculado a una socialización más igualitaria, fundada en la mezcla y la heterogeneidad social (Svampa 2005). La escritura construye paralelismos entre el vínculo de pareja y la relación de la narradora con la ciudad, figurada como "la historia de un amor aprendido" (15). Además, el espacio aparece atravesado por la tensión entre la impronta globalizadora y la permanencia de

lo propio, tensión que se pone de manifiesto en la incomodidad que experimenta la narradora ante la ciudad convertida en mercancía, ante la subasta del espacio público. Hay una continua búsqueda de (auto)reconocimiento en el espacio urbano: la narradora recorre una Buenos Aires que desaparece al ritmo de sus caminatas y desea reencontrarse en la ciudad anterior, previa al embate neoliberal: "Habría dado mi reino por un bar desvencijado, pero la estación se parece a un shopping, seguramente idéntico a todas las estaciones del mundo" (104). Ese impulso de reconocimiento se ve frustrado por la pérdida de sus localizaciones, entonces la subjetividad atraviesa un proceso de des-identificación paliado por mínimos espacios residuales, anclajes de permanencia de lo anterior, como el Navegante, la única fonda de puerto que queda en Buenos Aires o el Museo del Puerto de Ingeniero White, en Bahía Blanca. También las escapadas a paisajes-otros funcionan como refugio: la estancia del campo con sus padres, el viaje a la playa en La Pedrera, o la insistencia del recuerdo de las vacaciones con Diana en las sierras montañosas de Yacanto.

Las distintas dimensiones de la pérdida no tienen un funcionamiento alegórico, no hay un sentido aparente que remita a un sentido oculto que debe develarse por desciframiento. Son más bien distintas aflicciones que co-ocurren en el estado actual del ser, como una fatal coincidencia: "a veces los paisajes exteriores se articulan con nuestro paisaje interior" (90), dice la narradora. Estas manifestaciones del dolor y la carencia se pliegan tantas veces que disponen múltiples remisiones. Por eso no puede narrarse una de estas historias sin que se cuelen continuamente las otras, por eso la intimidad se vuelve una madeja inescindible de lo político, y la fugacidad del tiempo evoca la disolución de los imaginarios urbanos. Finalmente, ante la desaparición, lo único que permanece es la pulsión de la escritura: "Durante aquel verano de la crisis tuve una sola obsesión: quería buscarle palabras o imágenes a todo ese ruido y esa furia que se había apoderado de nosotros." (19). Pero cómo entender la dimensión de la pérdida, cómo "explicar lo

inexplicable", cuando "la constelación social de la Argentina se me queda trabada en la garganta" (17).

La narradora parece dedicada a explorar los intercambios de sentido entre universos distantes, que a la vez se expresan en lenguas extranjeras. Merodear las posibilidades del entendimiento. De ahí que una de sus principales ocupaciones sea la traducción de textos y también la elaboración de proyectos artísticos sobre la realidad del país que deben ser traducidos a la mirada de los europeos. Pero los dilemas de la comunicación no solo se dan entre lenguas dispares sino en el intercambio comunicativo habitual, muchas de las conversaciones que se relatan en la novela se vuelven fallidas, truncas, se malogran o tienen destinos fatales. La protagonista se dirime entre la verborragia más exacerbada y el mutismo. Se luce especialmente en la argumentación teórica, de modo tal que el diario incorpora extensos trozos de tono ensayístico donde se analizan diversos temas, sobre todo la crisis de la representación política, la eficacia del arte, las relaciones entre arte y mercancía. Sin embargo, cuando el desarrollo de esos argumentos avanza de manera exacerbada, de repente se corta para finalizar con la onomatopeya "bla bla." Pareciera que ese razonamiento se volviera puro parloteo y que los discursos reflexivos/teóricos no llegaran a dar cuenta del espesor de la experiencia. Quizás habría que buscar otras formas de nombrar cuando se trata de sentimientos, formas cercanas a la poesía o al silencio.

En otros momentos, la narradora, descreída de sus "efluvios verbales" (46), permite que esa voz omnipotente, individual, deje paso a un concierto coral que se descompone en citas ajenas: trozos de poemas, pasajes de novelas, escenas de películas. Además, cuando se desinfla esa pretensión racional, la narradora presta su voz a las voces silenciadas, oprimidas, y deja que sus vidas se cuenten: Graciela Paredes, una desocupada, madre de tres hijos, quien, a la vez que realiza rebusques para sobrevivir escribe cuentos y novelas; Filomena y su hijo Jan, huérfano de padre; Robustiano Aprile, antiguo empleado del ferrocarril en un pueblo perdido de la provincia de La Pampa; Olimpita, una joven que acaba de salir de

una clínica psiquiátrica por sus reiterados intentos de suicidio; Isabel, una empleada doméstica que huyó de su Tucumán natal en busca de un destino mejor y es engañada por un pobre más pobre que ella. Como si la narradora oficiara de médium de otros sujetos anónimos y como si la historia de la pérdida (personal y política) no pudiera nunca ser individual, sino que debiera abrevar de las historias mínimas. Solo de este modo el lenguaje se vuelve rezo: "palabras que traspasan y contienen. Palabras que vuelan" (28). Comunión de los olvidados.

Hay muchos pasajes en que el lenguaje se acopla a los modos en que la narradora construye afectividades y filiaciones, por ejemplo, toda la escena cuando elige mujeres para vincularse y sus intercambios por *chat*, pero quisiéramos detenernos específicamente en cómo el lenguaje interviene en su relación con Diana. La narradora nunca puede dejar de convertir las sensaciones en palabras, pareciera que esta operación de traducción organiza la configuración de su experiencia afectiva y del proceso de duelo, como si la intimidad no pudiera dejar de estar tamizada por la cultura, como si no hubiera vivencia sin mediación del lenguaje. Por ejemplo, los quiebres de la relación amorosa se interpretan como una falta de entendimiento acoplada a la incomprensión lingüística: "Cuando corté pensé que ella quería escuchar lo que yo no estaba en condiciones de decir" (7), se dice la narradora, "No me entendés. Nunca entendés lo que yo digo." (82), le reprocha Diana. Pero, además, para poder tramitar la separación la protagonista siente la necesidad de volver a ver a Diana, así la insta en varias oportunidades a tener un encuentro que es fundamentalmente un encuentro hecho de palabras: "Quiero hablar con Diana, necesito hablar con ella." (102), sostiene. Y en otro momento: "¿Nosotras no tenemos nada que hablar? Sus gestos crispados revelan que la asusté. Sí, claro, le tiembla la voz, por supuesto. Yo te dije que fuéramos al cine… Le digo que ir al cine no es hablar y, con voz estrangulada, como si alguien estuviera apretándole el cuello, imita mi tono de voz: Hablar, hablar, ¿de qué querés que te hable? ¿Qué querés que te diga?" (91). Pero las palabras de Diana se dilatan –"me

contesta que vamos a hablar cuando ella vuelva" (92)– o son insuficientes, remedos de la desolación, grietas.

Hay un momento de la relación donde se corta el discurrir del relato: es la escena del día del final, la noche del 31 de julio, especie de despedida, donde todo el imperio de (auto)control de la narradora –control de la subjetividad, que es también un control de las lenguas– queda sin efecto; el cuerpo pierde su eje –racional/lingüístico– y se vuelve un cuerpo des-controlado, liberación de la furia, un modo de purgar el peso del dolor. Es una escena elidida, porque el cuerpo desujetado no puede recordarla, entonces nos llega al modo de fragmentos confusos: la narradora bebe mucho alcohol, se encuentra con Diana, la sigue hasta su departamento, hay gritos que piden una ambulancia, aparecen un comisario y dos oficiales, regresa a su casa, sin saber cómo. Toda esta escena aparece más como síntoma que como relato susceptible de orden y explicación: el vómito, el agua de la ducha sobre el cuerpo que no quería parar de temblar, el dolor, el cansancio, las marcas que aparecerán el día después: una herida en el centro de la frente, los brazos llenos de hematomas. Manifestaciones de lo sensorial, secreciones, cicatrices de la pérdida que se vuelven tangibles. Inmediatez de lo corporal que vive la ausencia como amputación, como una "cirugía sin anestesia" (94). La experiencia deviene punto de fuga de los discursos.

Pero la narradora no se detiene en la ausencia de lenguaje: ante la imposibilidad de rememorar la última noche, ante la falta de una conversación que funcione como despedida, ensaya usos de la palabra como reparación. "Para suplir la escasez de palabras entre Diana y yo, aprendí a soñar con diálogos compensatorios." (108). Quizás por eso, además de re-vivir en sueños diálogos serenos con Diana, como un modo de "Poner en palabras lo que no se dijo" (109), se obstina en escribir un diario. La narradora explicita su frustración lingüística: "Mis palabras son puntas de icebergs infalibles en su torpeza." (46), "Las palabras que pronuncié durante días y días apenas son una parte mínima de lo que pienso o siento." (240). Sin embargo, aun cuando no puede dejar de reconocer la relación

imposible entre lenguaje y experiencia, se empeña en este ejercicio de traducción, porque esa parte mínima, esa miseria infalible, puede significar un gesto de amparo. Puntas de *icebergs* a las que aferrarse en medio del naufragio. Palabras de alivio para un cuerpo que necesita decir adiós.

Como una piedra que irradia energía. Sobre *El desperdicio* de Matilde Sánchez

El desperdicio comienza y termina en el mismo sitio: el cementerio de Pirovano, los álamos negros, el entierro de los restos de Elena Arteche, la muerte de la amiga. El primer capítulo concluye anunciando: "Lo que hay para decir, por lo tanto, es de tono fúnebre y de allí los álamos. Fúnebre sin broma, fúnebre de funeral." (17). También se habla del "principio de algo ya concluido" (23), es decir del comienzo de un relato en el punto exacto donde la vida de su protagonista se ha terminado. A partir de allí, ya sabemos que la potencia de la novela no va a pasar por la intriga argumental –por saber el destino de la protagonista– sino más bien por la elaboración del duelo, por el ejercicio de memoria, por la pregunta que no deja de resonar, aunque no se termina de decir del todo: cómo contar la historia de nuestros muertos queridos. La narradora cita a Elena cuando hablaba de la clasificación de los recuerdos: están aquellos que empiezan a alejarse con una indiferencia elegante, hasta convertirse en secretos de familia; están los que se borran por completo, sin dejar ningún registro del hecho; y están los otros recuerdos, aquellos capaces de preservar intacta su densidad pese a la erosión de los años (15). Recuerdos "que lo han elegido a uno y no lo contrario, y que por lo tanto son como un imán, una piedra que irradia energía" (16). A esta categoría pertenecen los recuerdos que la narradora tiene de Elena. Por tanto, no hay voluntad nostálgica de revisitar el pasado, ni acto reflejo de recordar, sino una materia del pasado que permanece viva. La narradora reúne el tiempo compartido con su amiga en Buenos Aires, sus viajes a Pirovano, sus conversaciones, visitas, salidas, hasta "componer un bloque de tiempo que lleva el nombre de Elena" (17). Bloque de tiempo que en verdad se trata de un lugar, el lugar al que siempre vuelve. Materia

densa, imborrable. Herida expuesta al roce, que es inútil tratar de curar. Y a la vez el recuerdo personal forma parte de otros recuerdos que lo contienen pero que amplían su dimensión y su alcance: la vida de Elena es parte, y permite hablar, de un grupo de amigas y también de una época del país. La narradora hace explícita esta idea de una memoria que, como una *mamuschka*, contiene o encierra a otras, una memoria en combinación. La historia de Elena participa de un relato mayor: "el recuerdo de un todo al que pertenecíamos, una unidad semejante a una pandilla" (17). Y también la imagen de Elena Arteche en su ataúd, con la compostura de la muerte, abarca un territorio mayor: "es una imagen que arrastra una época, forma un todo con su tiempo y progresa hacia un año negro" (14). "El año más negro de la historia": 2001 (213). Elena muere en junio de ese año, y la novela no avanza más allá de esa fecha. Sin embargo, el ejercicio de memoria, el acto de escritura, son posteriores a los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre, luego del final del modelo neoliberal y globalizador, por tanto, la narración permite leer, en la reconstrucción del pasado y en la biografía de la protagonista, los indicios que señalan la tragedia del país. Por otra parte, la memoria restituye a la amiga para poder seguir admirándola, como un gesto de infinito aprendizaje: "quizá no lo escribo para hacerle justicia ni salvarla del olvido, ni siquiera para contárselo a Toni, sino sobre todo por la voluntad de seguir aprendiendo de ella." (23).

Sabemos muy poco de quien cuenta, solo que era amiga de Elena, de una misma generación, que compartían ciertos espacios culturales, reuniones en casas o bares, grupos de sociabilidad y pertenencia. Sin embargo, si algo queda claro es la fascinación que ejerce Elena sobre la narradora, el interés de esta por saber, y poder reconstruir, cada paso, cada episodio, cada decisión de la vida de su amiga, y además el afán por comprender e interpretar cada uno de esos datos. Esta curiosidad puede extenderse también hacia las otras mujeres del grupo: todas intercambian noticias, chismes, cartas, relatos, todas se cuentan la vida de Elena. Entonces, en la reconstrucción de su biografía hay diversas fuentes de información que la novela se encarga de señalar: por un lado, la condición de

testigo directa de la narradora por haber participado en muchos de los episodios o por haberlos escuchado de parte de su amiga a través de llamadas telefónicas, cartas o *mails*, pero, además, por otro lado, los relatos sobre la vida de Elena que transmiten las otras mujeres, las de la pandilla o las de la familia, como su madre Chanito, su hermana Carmen, sus primas y las llamadas "parientes a sueldo" (19), Ofelia e Isabel, encargadas del servicio doméstico. Además, se agregan las escrituras que todos estos personajes pueden proveer, como *mails*, cartas, fragmentos de textos, anotaciones. Recordar a Elena se vuelve un ejercicio hermenéutico generado por la fascinación que ejerce la vida de una mujer en las demás, un intento desesperado de aplacar con una saturación de lenguaje la angustia que provoca su destino fatal, su muerte inexplicable. "No hay que olvidar que hablamos de una muerta. Estamos hablando de una muerta todo el tiempo" (47), dice la narradora. Este archivo fragmentario e inconexo, de carácter oral y escrito, que se va construyendo de manera aleatoria a partir de encuentros y conversaciones casuales, es el material que permite componer la novela. De modo tal que el relato se funda en una lectura de este archivo íntimo, frágil; un método de composición que consiste en vincular, acercar, contrastar las distintas versiones, conversaciones y escritos, y hacer de todo ese amasijo multiforme la historia de una vida. Y la narración no oculta este entramado hecho de retazos, sino que repone la fuente, el origen, el trazo de donde proviene la información, a veces a través del uso de la cursiva, para remedar las palabras textuales de algún personaje, o a través del uso de verbos de decir que restituyen la procedencia de la voz –"firmado Ada" (74), "le decía Delfi" (111), "dijo esa noche María Inés" (96)–, muchas otras veces singularizando el momento en que se tuvo conocimiento de aquello que se está contando –como por ejemplo: "fue entonces que me llamó por teléfono y me contó la escena en voz muy baja" (52), "A la mañana siguiente supe por los testigos…" (71), "esto lo cuento según me lo refería Helen por teléfono y a través del correo electrónico" (196). Pero todo ese material, lejos de dar como resultado un texto inconexo o deforme, aparece como una composición tejida por un hilo común, el tono de lamento que nunca

se aminora del todo, aún en momentos donde gana espacio la crónica y el ensayo, o en los que prevalecen los chispazos de sarcasmo e ironía. De allí que este trabajo de memoria se vuelva una elegía, un canto a la pérdida de la mujer querida por todas.

Otro de los impulsos narrativos consiste en dotar a todo este material de un principio que permita organizarlo, de allí la disposición de la secuencia en orden cronológico y la construcción de una estructura dividida en tres partes, entendidas como periodos o flexiones en la vida de Elena: "La edad de la comedia", "El periodo gótico" y "Barroco fúnebre." La trayectoria se distribuye también a partir de los desplazamientos de Elena, un personaje en continuos viajes, en un ir y venir entre su pueblo natal, Pirovano, y la ciudad de Buenos Aires, o entre Buenos Aires y Mar del Plata; estos desplazamientos dan cuenta, también una subjetividad *en viaje* entre el mandato cultural, la norma patriarcal y el deber ser respecto a la mujer, por un lado, y las posibilidades de puntos de fuga, fisuras y proyecciones alternativas respecto a esos mandatos. "Toda mujer nacida en provincia de Buenos Aires acaba siendo una buena madre y una maestra Normal." (41), este es el legado que le transmite la madre a las hermanas Arteche. "Si las hermanas hubieran obedecido los consejos de la madre, quizás se habrían mudado pero solo de pueblo, convertidas en esposas de ganaderos, eventualmente en maestras Normales" (43), dice la narradora, volviendo sobre la misma idea. Sin embargo, si algo intentan las hermanas es sustraerse de este modelo, huyen del pueblo como si huyeran de la imposición familiar. Se instalan en Buenos Aires, estudian carreras universitarias, Carmen se enamora de Tello, abogado casado y con dos hijos, Elena se encuentra, por la mañana, con Didier en su cama sin saber cómo ni cuándo había llegado hasta allí. Amores prohibidos, efímeros, circunstanciales. Por otra parte, también hay cierta libertad respecto a la maternidad y al cuerpo de las mujeres. Durante su relación con Bill, Elena queda dos veces embarazada: en una primera instancia se practica un aborto, y en la segunda oportunidad decide afrontar el embarazo a pesar de la distancia impuesta por su pareja al enterarse de la noticia. Y en los dos casos,

Elena avanza sin consultar a Bill, sin siquiera importarle mucho su opinión. Sin embargo, pareciera que los intentos de subversión del mandato patriarcal se ven fatalmente frustrados: Carmen muere joven por una enfermedad terminal; Elena, luego de la muerte de su hermana, regresa a su pueblo con su hijo para comenzar una vida más bien privada, doméstica, simbolizada en la construcción de la estancia en las tierras de su padre, la "casa nueva" para una nueva vida (215). Además de dedicarse a dar clases en las dos escuelas secundarias de su pueblo. "Ahora vuelvo al punto en que se encontraba Chanito. Una madre, una maestra Normal. Vivo mi vida sin curiosidad, como si la hubiera visto antes" (96), escribió en una carta un año después de regresar a Pirovano. Terminó abandonando su carrera académica, sus escritos críticos, sin finalizar nunca aquello que todos sus amigos esperaban: "la obra, el objeto mismo, (…) su gran libro" (46). Aunque, como veremos más adelante, no todo es tan compacto y previsible cuando se trata de las subjetividades femeninas que se celebran en *El desperdicio*.

Ahora bien, aquello que prevale en la novela son las escenas de encuentro, intimidad, contacto entre mujeres. En la adolescencia, las trasnoches solas de las hermanas Arteche con sus primas Inés y Mercedes, las conversaciones sobre discos y libros, las expresiones en tono de pesimismo romántico, las lecturas existenciales. Reuniones en los que las cuatro conspiraban para irse del pueblo, con rumbo a la Capital: "Cómo evadirnos de esta destilería de bosta" (29). Cuando las hermanas vivían en Buenos Aires, algunas veces coincidían en el departamento, eran noches en que "bebían café en cantidades industriales y conversaban durante horas" (50). Y también estaban Ada, la Negra Mansilla, Delfi, que junto a Elena y a la narradora conformaban la pandilla de amigas, quienes, durante los años ochenta, se juntaban en los bares donde "no se hablaba de otra cosa que de libros y cine" (43), iban a las presentaciones de libros, caminaban la ciudad de arriba abajo. Esas que luego, cuando Elena regresó a Pirovano, en sus viajes de visita a Buenos Aires no dejaron nunca de realizar encuentros donde "se conversaba sin descanso" (141).

Hacia el final de la historia, la narradora pasó una estadía en la casa nueva junto a Elena, unos días de tormenta, en los que la lluvia se recibió como una buena noticia porque las mantuvo aisladas y desalentaba a las visitas, unos días dedicados a la charla y la lectura como nunca, convertidos en "un taller de chismes" (218) donde las únicas actividades fueron hablar, beber, comer y seguir hablando. Sobre todo una noche, la última que pasaron juntas, se vuelve especialmente significativa, una "despedida al sereno": una charla sin guión, en la que Elena se abrió a confidencias –que con Bill estaba todo terminado, que su última hazaña había sido embarazar a una menor, que tenía como mínimo media docena de amantes. En un momento se apagaron las luces exteriores de la casa, de modo tal que quedaron las dos solas, mirando la noche: "el cielo se encendió para nosotras como un gran teatro lírico. Miramos un momento el vacío y nos tocamos el cuerpo, en prueba de que ninguna de las dos se había movido." (259). Luego Elena tomó la mano de su amiga, con "una actitud cariñosa" (265), y se la acercó al cuello para que palpara algo: la existencia de un ganglio, síntoma de la enfermedad, el comienzo del fin. Finalmente, durante el periodo de la enfermedad, Elena deviene niña, se dejaba cuidar por Ofelia, arropar en sus brazos, mientras miraba dibujos animados, "le pedía que le tocase la cabeza despacio, sobre todo el nacimiento del pelo en la nuca, masajes suaves en la espalda" (273). Así lograba adormecerse, caer en ensueños infantiles, y dormitar traía el olvido de una situación que no ofrecía ninguna salida.

Los varones participan en la novela, pero como ruinoso telón de fondo. Las Arteche se sienten atraídas por "galanes menesterosos, bohemios incurables, pícaros sin talento, cleptómanos de ideas pobres y uñas sucias, vivos, villanos, vividores" (55). Sus novios suelen representar, según palabras de su madre, "un surtido de rufianes" (56). La retirada de los amantes ocasionales siempre dejaba objetos en falta, el robo de cosas que les costaba identificar o de los mejores volúmenes de la biblioteca, que luego aparecían en librerías de usados. La noche en que Carmen murió, cuando ni siquiera habían llegado los empleados del servicio fúnebre, la madre y su

hermana se enteraron de que, tan solo tres semanas antes, se había casado con Tello en secreto, una boda a domicilio en la máxima privacidad, y que además la reciente esposa había cedido la titularidad de cientos de hectáreas a su marido. Entonces se inauguró de inmediato la guerra con Tello, un arduo combate legal para recuperar las tierras perdidas. Mientras el velorio de Elena continuaba en la Iglesia, Bill se acercó a preguntarle a la narradora si conocía a alguien que comprase bibliotecas por metro. Antes de finalizar las ceremonias fúnebres, los varones ya están desplegando sus argucias para hacer dinero con los restos de sus esposas muertas. Las mujeres sospechan de estas relaciones, logran atisbar el interés codicioso de los amantes: "el amor de Bill siempre nos pareció de comedia" (74). Y se preguntan cómo las Arteche han podido tolerar a estos cínicos sin escrúpulos, cuánto mejor les hubiera ido sin la compañía de esos varones despreciables.

En este sentido la novela se vuelve una cofradía de mujeres, la elegía se convierte en canto a los momentos de amorosa amistad. Se valoran y celebran otros modos de la intimidad: la camaradería, la complicidad, el contacto entre mujeres. Las conversaciones largas, ruidosas o serenas, las palabras que no tienen punto final. Y además se atisban otras posibilidades del goce. Como la temporada que Elena pasó frente a la ventana de la cocina observando a una vecina que se masturbaba dos veces por semana, en los mismos días y horarios: "lejos de sentir vergüenza, la ciclista parecía empeñada en que la entrepierna se ubicara en el centro de la ventana, en un encuadre perfecto a través de la cama" (80). Elena, con una "cercanía obscena" (77) y una fascinación *voyeurista*, se quedaba prendida a la imagen que recortaba su ventana. Pero no era la única interesada por la historia de la ciclista: también sus amigas le preguntaban sobre ella, volviéndola objeto de conversación y debates (¿objeto tal vez de deseo?). Y una de las cuestiones que más las inquietaba era qué evocaciones amatorias inspiraban los momentos de goce solitario. Entonces se dirimían las hipótesis: "¿Y si evocara a otra mujer?, no debía descartarse, una ciclista joven y risueña con quien se encontraba en sus raídes y a la que amaba salvajemente en una

casona de Acceso Norte. O en secreto." (82). Al momento de conjeturar imaginaban un romance entre mujeres, digno de esta ciclista que para gozar no necesita del varón. En una de sus sesiones, la ciclista miró directo a Elena y pronunció una palabra: "un consejo que nunca se sabrá y que quizás ella leyó de sus labios." (86). Fue su última función, a partir de allí la vecina bajó las persianas y no se supo más nada de ella. Elena se preocupó, quiso averiguar su destino, "pensaba en ella como si fuesen amigas" (87). Cercanía, placer, secreto, curiosidad, modos del vínculo entre mujeres donde se solapan amistad, deseo y erotismo.

La vida de Elena no solo se entreteje con la historia reciente del país sino que además el avance de su enfermedad y su muerte coinciden con el final del modelo neoliberal y el agotamiento de sus políticas. "Lo llamativo, hasta extremos exagerados, es que la enfermedad de Elena y el derrumbe general hayan coincidido en el espacio y el tiempo." (278), dice la narradora. La crisis del 2001 se configura a partir de dos estrategias predominantes: el descentramiento y la perspectiva indicial. El descentramiento funciona de manera temporal, geográfica y también actancial. En una cronología pautada con precisión, la temporalidad llega hasta junio de 2001, es decir que no se cuentan los hechos del 19 y 20 de diciembre. La novela, narrada desde una actualidad en la que se sabe lo que pasa después, trabaja la crisis como prefiguraciones de lo posterior, cómo imágenes que permiten sentir y anticipar el estallido social. Es decir, el país ya tuvo su momento más trágico, pero la novela elige mostrar la antesala de los acontecimientos de diciembre del 2001, los indicios que permiten dar cuenta de la devastación como un largo y lento proceso. Por otra parte, se narra la crisis en un pueblo de provincia, y no tanto en la ciudad de Buenos Aires, de modo tal que se configura un descentramiento geográfico que opta por sacar la mirada del epicentro del conflicto. Además, las protagonistas no son partícipes de los acontecimientos sino, más bien, testigos tangenciales, cronistas de la desintegración, que registran en sus relatos episodios que les resultan extraños, tal como podrían haber apuntado cualquier otra curiosidad. De este modo,

Elena se siente atraída por la industria de la liebre y acompaña a los jóvenes varones velando sus noches de cacería, además de interesarse por el trabajo en los frigoríficos. Por otra parte, sigue de cerca el fenómeno de los sin techo, varones de entre 30 y 60 años, peones y mano de obra desocupada, que abandonaban sus hogares por la crónica falta de empleo, una "masa supernumeraria de indigentes" (190) que va dotando de características inusitadas a la pobreza rural.

Los elementos que aluden a la crisis aparecen al modo de indicios aleatorios (Guinzburg 1999), mencionados al pasar y conectados con el derrotero biográfico de Elena. Así nos enteramos de cómo la crisis venía afectando al campo argentino. Los productores debían tomar deuda para comprar semillas y por tanto vivían perseguidos por los bancos, uno de los pocos sectores beneficiados por el modelo: las tierras quedaron a mano del capital financiero, se remataban, se dejaban de trabajar, "los chacareros se habían convertido en vanguardia del desastre." (112). A esto se agrega el año fatal en que los campos fueron asolados por un periodo extraordinario de lluvias y el gobierno emprendió como medida paliativa la realización de un canal aliviador de aguas superficiales, aunque las obras oficiales se suspendieron y no llegaron a concretarse (115). Otro indicio aparece cuando Elena realizó la remodelación del rancho en las tierras de su padre y "no se pudo contratar al arquitecto de Tandil porque, como la mayoría de los profesionales, había emigrado" (117). También se habla de "un pueblo en éxodo" (116) o de que "*los pueblitos se despoblaban a un ritmo galopante*" (187. Cursiva en el original), no solo por la huida de los profesionales sino también por el contexto de creciente pobreza, por los contingentes de desocupados y los sin techo que adquirieron hábitos trashumantes e iban moviendo la lona donde cobijarse, de pueblo en pueblo. Al momento de conseguir materiales para la construcción de la casa nueva, Elena logró aprovechar los restos de la demolición de lo público: "Media pampa se desmanteló en los años noventa. Numerosos edificios estatales pasaron a manos privadas, de manera que los pueblos eran una fuente inagotable de estructuras y fierros dignos de reciclar." (118).

Otro de los modos de destrucción de lo público se vincula con el desfinanciamiento del sistema educativo: en 1998 las dos secundarias que quedaban en Pirovano fueron unificadas, de modo tal que las maestras perdieron uno de sus empleos (151). A fines de los noventa, la protagonista seguía visitando la Capital, donde se reencontraba con sus amigas. "La recesión se profundizaba aceleradamente por esos meses, la ciudad se había llenado de pobres que parecían demenciados y no hacían otra cosa que caminar buscando quién sabe qué." (141), dice la narradora al describir el periodo.

Aun cuando el destino la reencontró con los pronósticos de su familia, Elena nunca estuvo cómoda en el ropaje de madre y esposa feliz. Reconocía que su relación con Bill "era un amor muerto", "un cadáver" (212), y, en su cumpleaños de cincuenta, confesó a sus amigas que "estaba harta de la primera mitad de su vida" (212). Elena deseaba soltar todo y largarse, vivir la vida de los otros, los desposeídos, los lúmpenes, los linyeras. Cierta tarde le dijo a la narradora que "estaba dispuesta a cambiar su vida por la de un ciruja liebrero. Y los campos de la familia con sus cuadros de oleaginosas en su punto de óptima madurez, y los silos a tope de girasol y todo el ganado, por una cama de cartones." (174). Elena nunca pudo concluir el proyecto de escribir un libro. En lugar de dejar una obra para rememorarla escribió "*cositas*", "especie de memos manuscritos" (286. Cursiva en el original), similares a epitafios o aforismos. Retazos de hojas marcados con una caligrafía apurada, que iba dejando escondidos en los libros de su biblioteca. Si la narradora parece insinuar la idea de una carrera frustrada, de una trayectoria signada por el fracaso, como modo de entender "el desperdicio" anunciado desde el título podríamos desarmar esta concepción teleológica de la vida como proyección hacia el éxito. Quizá el deseo de la protagonista no esté en la gran obra sino en los papelitos dispersos, dejados en cualquier libro como un regalo anónimo y fortuito, y su erotismo no pase por la cama matrimonial sino en la función de la ciclista, atisbada por una ventana, o en las noches de cacería junto a los cuerpos de los jóvenes. Modos de lo

precario en los que la intensidad de la experiencia se vive en los resquicios del modelo heteropatriarcal, de las gramáticas de la cultura y de los roles sociales. Mínimas fisuras donde el desperdicio deviene goce y aventura.

Bibliografía:

Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva.

Drucaroff, Elsa (2006). "Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto* de Pedro Mairal y otras obras argentinas recientes." *El interpretador*, 27.

Gorelik, Adrián (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultura y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Guinzburg, Carlo (1999). *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa.

Hernaiz, Sebastián (2006). "Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre." *El interpretador*, 29.

Kogan, Marina (2006). "Narraciones post 2001: avatares del realismo inverosímil." *El interpretador*, 29.

Massuh, Gabriela (2008). *La intemperie*. Buenos Aires: Interzona.

Moreno, María (2014). *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce.

Pron, Patricio (2009). "La reinvención de lo nuevo: la literatura argentina después de 2001." Disponible en: http://patriciopron.blogspot.com.ar/2009/03/la-reinvencion-de-lo-nuevo-la.html

Rosa, Nicolás (2003). *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

Saítta, Sylvia (2006). "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo XX." *Revista Nuestra América*, 2, 89-102.

Sánchez, Matilde (2007). *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara.

Sarlo, Beatriz (2007). "Política, ideología y figuración literaria." En Beatriz Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina.* Buenos Aires: Siglo XXI, 327-345.

Saxe, Facundo (2014). *Representación transnacional de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012)*. Tesis de posgrado. UNLP. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.992/te.992.pdf

Svampa, Maristella (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Alfaguara.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

(2003). *La larga revolución*, Buenos Aires: Nueva Visión.

61.* IdIHCS-UNLP.

Los textos de Sebastián Hernaiz, Elsa Drucaroff y Marina Kogan fueron publicados en la revista digital *El interpretador*, todos incluidos en el *dossier* presentado en el número 29 (2006), el cual trabajó los vínculos entre diciembre del 2001, la literatura y otros discursos sociales —aunque el ensayo de Drucaroff había aparecido en una edición anterior de la revista (número 27, junio de 2006)—; por estas características de edición no disponemos de números de páginas para indicar la ubicación de las citas.

62. La propuesta de Schettini fue formulada en "Osvaldo Lamborghini, la Argentina como representación", trabajo leído en el marco de las *Jornadas de Discusión "Realismos"* (Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2005), y luego publicado en el número 22 de *El interpretador*.

63. Consideramos un aporte fundamental los estudios de Facundo Saxe, en los que puede observarse el interés por problematizar los vínculos entre lo muy visible y lo silenciado o invisibilizado por la norma. En su Tesis doctoral, dedicada a las representaciones de las sexualidades disidentes en textos culturales alemanes y españoles recientes (1987-2012), analiza cómo la literatura de Mendicutti subvierte el canon normativo y propone que en todos los textos literarios de este autor publicados hasta 2012 da voz a grupos abyectos y marginados: "En ese sentido, uno de los objetivos explícitos de la literatura de Mendicutti es otorgarle voz a los sujetos que el canon normativo, histórico, social y literario, se encargó de borrar o invisibilizar."(2014:321).

64. Destacamos como lectura fundamental para este análisis "Dos eran país" de María Moreno, donde se señalan los cruces entre la trama íntima e histórica: "El relato del fin de una pareja (…) se hace a través de la caída de un país, de la crisis de sus instituciones, del abrupto descenso de una clase social a otra, del agrandamiento de la brecha entre sumergidos y privilegiados."(2014:31). Moreno postula que la realidad histórica no aparece como mero telón de fondo de la relación amorosa, sino que los sucesos de diciembre de 2001 en la Argentina funcionan "como una coartada y una metáfora." (32). También debe nombrarse el estudio de Laura Arnés en el que vincula *La intemperie, Habitaciones* (Barrandeguy) y *Varia imaginación* (Molloy) en tanto "ficciones autobiográficas." Arnés analiza, entre otros aspectos, las relaciones entre el cuerpo textual y el cuerpo sexual y los modos que asume la construcción autobiográfica, resaltando que las narradoras no tienen nombre y que en ninguno de los textos se escribe la palabra "lesbiana" y destacando,

además, la importancia del "juego entre lo que se cita y lo que se insinúa, entre lo que se dice y lo que se oculta." (2016:170).

Emma Barrandeguy en las grietas de los géneros

*Mariana Smaldone**

> Las "teorías sobre lesbianismo" o las "teorías *gay*" no me hacen sentir cómoda (…). Ello no quiere decir que en determinados actos políticos no aparezca como lesbiana, sino que me gustaría no saber nunca del todo qué es lo que esa etiqueta significa
> Judith Butler, *Imitación e insubordinación de género*.
> PG –"¿Usted ya había tratado el tema de su bisexualidad en algún libro anterior?"
> EB –"No, nunca, pero no quería morirme sin hacerlo explícito. Es una forma de luchar contra la discriminación"
> Entrevista de Pablo Guercovich.

La obra de Emma Barrandeguy –su poesía, su novela, su voz entre "lxs del gremio" (Viola, 2012)– revela intersecciones, intersticios y desvíos que pueden pensarse como impulsos por *desgenerar* la manifestación de las experiencias sexuales y eróticas que corren, en simultáneo, con una estético y política.

Todos los géneros son ficciones. De esto sabe Emma Barrandeguy. Y es que las experiencias vividas, que se expresan en sus textos a partir del entrelazamiento entre lo corporal y la escritura, encarnan la (des)orientación y la ambigüedad constante del mismo género.

Al considerar a una escritora y sus producciones en relación con su época y frente a la norma-destino de "ser mujer" surgen algunas preguntar: ¿Cómo narrar el malestar y los modos posibles de experimentar la corporalidad, el erotismo y la libertad-situada? ¿Cómo manifestar las experiencias, también la de pensar(se), acorde con las (im)posibilidades de las sexualidades y los géneros? Precisamente estas preguntas, con la que leo y releo textos filosóficos y literarios, ensayos y poesía, hallan una clave o respuesta en la escritura de Barrandeguy.

Beauvoir habita la obra de Barrandeguy

A partir de la lectura de las obras de Emma Barrandeguy, principalmente *Habitaciones* (2002), resulta importante hacer algunas

precisiones sobre el antecedente de la literatura y la filosofía de Simone de Beauvoir.

Por un lado, destaco las menciones que hallamos en *Habitaciones* acerca de algunas lecturas y recepciones como datos relevantes que dan cuenta de un contexto intelectual y cultural. Desde el primer capítulo, "Querido Alfredo, te cuento", y a lo largo de todo el texto, la protagonista da cuenta de sus diferentes lecturas, entre ellas las correspondientes al existencialismo ateo francés –Jean-Paul Sartre y, de algún modo, también Albert Camus (2002:17,53,88,119,179-181,205). A partir de esto, retomo el señalamiento de Weiss de que estas referencias no solo le permiten a la lectora y al lector completar el subtexto de experiencias de E., la protagonista, "sino también rescatar, en toda su fuerza generadora, las lecturas de las que se ha nutrido." (2007:s/p).

Además de estas lecturas que se explicitan en la obra, se hallan aquellas que constituyen parte fundamental del estilo y del recorrido narrativo. En relación con la recepción del existencialismo, resulta de interés el estudio de María Moreno quien precisa, en el prólogo a la novela:

> El final de *Habitaciones* es una cita del final de *La invitada* de Simone de Beauvoir sólo que los personajes no están en los mismos lugares, el triángulo no es equilátero: la mujer más joven privilegia su vínculo con la otra mujer y el rival es el hombre (2002:12).[65]

Pero más allá de las posibilidades interpretativas, a partir de los elementos de intertextualidad en las obras *Habitaciones* y *La invitada* me interesa destacar una vía más de lectura sobre la recepción de la obra y la filosofía beauvoirianas: sus indagaciones sobre la cuestión del "ser mujer" y del "proyecto de libertad." Esto se vincula no solo con *El segundo sexo* (1949) sino, especialmente, con el capítulo "La lesbiana", donde Beauvoir afirma que "ser lesbiana" es una actitud auténtica, en la cual la mujer se asume libremente (2007:247,365). Desde esta perspectiva, la filósofa francesa despliega su análisis y recorre una serie de caracterizaciones y representaciones de "ser lesbiana" o "*travesti-e*" –este último término del francés.

En *Habitaciones*, como desarrollaré a continuación, el deseo, el erotismo y el amor "lesbiano" se vive ambiguamente y habilita un

modo de búsqueda de libertad, sin la necesidad de (auto)definición. Dicho en otros términos, la expresión "yo soy lesbiana" no es el lema ni constituye la tesis literaria fundamental de la obra de Barrandeguy. Sin embargo, el relato y las descripciones de la (des)orientación lesbiana-bisexual y la ambigüedad de un modo de vivir el deseo y la corporalidad, son parte de un movimiento de sentidos. La obra condensa, así, el malestar de las (im)posibilidades de (in)subordinación conjuntamente con un proyecto de libertad que no se detiene. Nótese, además, que en esta singular recepción de la filosofía beauvoiriana se establece una aproximación entre el movimiento de la (de)construcción de las representaciones "femeninas", en la obra de Barrandeguy, y la perspectiva de *desnaturalización* del análisis beauvoiriano.

Como he señalado, "lo femenino" en tanto constructo se presenta, generalmente, vinculado al rol de la mujer casada, la maternidad, el trabajo doméstico y la heterosexualidad. Esto puede observarse en relación con las descripciones y el análisis de Simone de Beauvoir, especialmente en *El segundo sexo* pero también en sus textos literarios. Vale recordar que en *El segundo sexo*, la autora formula una serie de nociones o categorías clave: el concepto de "situación" y de la mujer como "lo otro" (2007:18) o "nosotras" (2007:21). Entiendo, además, que en las formulaciones que ofrece Beauvoir las representaciones "femeninas" se recortan según diferencias etarias –la niñez, la juventud, la adultez y la vejez–, también por las marcas de clase –las proletarias y las burguesas–, las étnico-raciales –hallamos la distinción entre las mujeres "orientales" y las "occidentales"– y, sobre todo, por el modo de experimentar la sexualidad.

Desde la perspectiva de la *desnaturalización*, Beauvoir pone en evidencia la jerarquización de situaciones y los límites de cada situación. En lo específico, se refiere a la situación de opresión que viven las mujeres, particularmente en el ámbito de la pareja, atendiendo al entramado "familia, clase, medio y raza" (2007:514). En concreto, Beauvoir explicita que "la situación no depende del cuerpo, es éste el que depende de aquélla." (2007:692). Así, la filósofa

francesa define la situación como el condicionante de los rasgos biológicos y, en todo caso, el cuerpo o, dicho en otros términos, los modos de vivir la corporalidad dependen de ella. En los relatos de Barrandeguy, los saberes en relación a esa "situación femenina" están funcionando: condicionantes y límites del modo de vivir tienden también, por momentos, a desvanecerse en el anhelo bisexual, en la ambigüedad y confusión misma que provoca la experiencia del deseo y del placer.

En la construcción de otras representaciones (la lesbiana, la bisexual, el/la *travesti-e*) "lo femenino" revela determinadas fisuras, tanto en la obra y la filosofía de Beauvoir como en *Habitaciones* de Barrandeguy. En *Habitaciones* estas fisuras o "grietas" dan voz a la sensibilidad, los afectos y los modos de vivir la corporalidad disidente. De esta manera, la obra y el pensamiento beauvoirianos cohabitan en la producción de E(mma) Barrandeguy no solo como parte de un contexto intelectual y cultural sino como expresión de su búsqueda en la forma de la experiencia-escritura-filosofía.

No obstante, a diferencia de la obra de Beauvoir –en especial de *El segundo sexo* y *La invitada*– *Habitaciones* presenta relatos sobre las situaciones que se corporizan en E., de manera tal que declina la forma de *sujetivizar* y categorizar la disidencia: "ser lesbiana", "yo lesbiana." El modo de vivir en "la grieta" –por donde se muestra, como explicita la protagonista, "una estructura interior tan incompleta y defectuosa como la mía" (183)– rechaza, por ejemplo, la noción misma de "identidad." En este sentido, las reflexiones ensayísticas de *Habitaciones* no solo recuperan y dialogan con la obra y la filosofía de Simone de Beauvoir –en específico en su perspectiva más disidente y ambigua de los (des)valores morales– sino que amplifica aquellos desplazamientos hacia los intersticios de las identidades que, posteriormente, se reconocerán como "*generizadas*."

Habitaciones y *Las puertas*

Emma Barrandeguy piensa y acciona; produce, narra y habla desde las grietas y la ambigüedad del género. Esto puede verse en una serie de entrevistas que brindó en sus últimos años de vida[66] pero, sobre todo, en algunas de sus producciones intelectuales como

Habitaciones –una novela ensayística escrita fines de la década del cincuenta y publicada por vez primera en el año 2002– y *Las puertas* (1964) –un libro de poesía-.

Habitaciones es una "ficción lesbiana" (Arnés 2016), un texto narrativo –que entrecruza literatura, filosofía y también historia– que se centra en el relato de experiencias y pensamientos de E.. Este entrecruzamiento revive diferentes experiencias, sentimientos y redes de afectos amorosos y políticos de la protagonista. Más precisamente, pone de manifiesto afectos, erotismos y modos de vivir el deseo, la sexualidad y la corporalidad en las grietas de las identidades *generizadas*. Asimismo, expresa el malestar de clase y la sospecha sobre una Historia (así en mayúscula) nacional (y oficial). Desde otra forma del decir, las poesías de *Las puertas* abren espacios de los cuales brota lo monstruoso, la voz del "otro"-"otrx."

Al reflexionar sobre una forma estético-política, me remito al pensamiento de Theodor Adorno –principalmente a algunas ideas de su obra *Teoría estética* (1970)-. Este filósofo se refiere al concepto de "forma estética" como "la organización objetiva de cada uno de los elementos que se manifiestan en el interior de una obra de arte como algo sugerente y concorde. Es la síntesis no violenta de lo disperso, que se conserva sin embargo como lo que es, con sus divergencias y sus contradicciones y es así realmente un despliegue de la verdad." (1984:191). Con ello, entiendo que tanto la cuestión social, como lo particular, son inmanentes a la forma. De tal modo, Adorno afirma que "la forma es lo que hace que las obras de arte se presenten como críticas en sí mismas (…). La forma pretende hacer que la particularidad, a través del todo, tenga su palabra." (192).

Asimismo, cabe traer a colación la relectura que realiza Judith Butler al considerar la "forma de la cuestión" en su obra *Giving an Account of Oneself* (2005), traducido al castellano como *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad* (2009). En su análisis, Butler evidencia el contexto inter-relacional del "yo/otro" como la forma de la narrativa en la que damos cuenta de "sí mismo." En este sentido, a mi criterio, al reflexionar sobre una autora y una obra, así como

también sobre la forma estética en cuestión, cabe preguntarse: ¿Es posible dar cuenta de sí mismo? ¿En qué medida? ¿Cómo?

En los textos de Emma Barrandeguy fijo la atención en un doble movimiento. Porque en la construcción de las representaciones de la disidencia sexual –de "lesbiana", de "la bisexual", de "lo monstruoso" o de "lo otro"– se *deconstruye* también "lo femenino" y "lo masculino" y, con ello, aquellas representaciones basadas en una serie de estereotipos cis-hetero-patriarcales, en particular el "ser mujer." En este sentido, siguiendo las ideas de Butler, cabe señalar que asumir el "signo lesbiano" no invalida las categorías normalizadoras de estructuras opresivas. Sin embargo, en la inversión y actuación se hace inteligible el sistema binario de los géneros. De ese modo, aparecer bajo el signo lesbiano sí equivale a manifestar un sitio de conflicto necesario en la disputa liberadora de la opresión (Butler 2000).

En *Habitaciones*, la historia de una joven que llega a Buenos Aires desde Entre Ríos se entreteje con la crónica de los hechos políticos trascendentes y las transformaciones sociales en dicha ciudad. Así, de acuerdo con los análisis de Laura Arnés e Irene Weiss (2007), esta ficción lesbiana reconfigura una cartografía cultural de los cuerpos, los deseos y los saberes, también del activismo político y, en este sentido, conlleva la coexistencia de elementos heterogéneos, diversos.

En el entramado narrativo, la voz de E., muchas veces en la escritura de misivas a su amigo-amante Alfredo –nombre que coincide con el de Alfredo Weiss–, expresa los sentimientos y los pensamientos supeditados a la situación misma de vivir la ambigüedad o (en) "la grieta." Como expresa E.: "Hallaba complacencia en buscar precisamente, en los demás, *la grieta* por donde se mostrara una estructura interior tan incompleta y defectuosa como la mía." (183. El resaltado es mío.). También aparece la voz y las experiencias de otros, como en el caso de su marido (58), "el americano", en el espesor de la ambigüedad en el modo de vivir el deseo acorde con una supuesta "normalidad."

Entre varias de las experiencias eróticas iniciales que se relatan, sorprende una situación particular: en una reunión en su casa, E. queda a solas con otra mujer en el momento en que los hombres salen a buscar bebidas. E. recuerda que, estando en la cocina:

> [ella] se hincó en el suelo frente a mí, con ademán resuelto me levantó la pollera, bajó la bombacha y me besó (...) A partir de ese momento, toda yo fui un ser ansioso, enloquecido, frenético, detrás suyo como un perro tratando de repetir una experiencia que no había pasado de eso, pero que se convirtió para mí en una muestra de sabiduría, de deferencia, de halago, de cariño, de algo diferente de lo que era nuestra vida de grupo humano sin ton ni son. (140).

El relato de experiencias como ésta pone en tensión la representación de la "mujer-casada" –en este caso sin hijos, como se resalta en diferentes oportunidades– y permite aflorar las fisuras en aquello que se pretende como "la pura condición de entidad-sexo-femenina" (60). Asimismo, en el transcurso del relato de estas experiencias, deviene lo "monstruoso" (60) y emerge el deseo que, tal como lo expresa la protagonista, "otras *criaturas* me lo inspiran" (111. El resaltado es mío).

En *Habitaciones*, se producen desplazamientos –en especial lingüísticos– que posibilitan la emergencia de esta voz desde las fisuras: entre lo dicho en relación con las prácticas de la "normalidad" y la experiencia de (ese/ser) "algo" ("algo-diferente", "yo-otro", "humano-monstruoso"). En determinados momentos del relato emerge y se condensa el deseo ambiguo, los sentimientos y los afectos como una forma de (im)posibilitar un modo de vivir (en) la "deferencia"/"diferencia." De hecho, E. afirma que su experiencia de erotismo y placer se convierte en una muestra "de *deferencia*, de halago, de cariño, de algo *diferente* de lo que era nuestra vida de grupo humano…"(140. El resaltado es mío.).

Por definición de la RAE, "deferencia" proviene del latín *defĕrens*, –*entis* "deferente." En cuanto a sus acepciones se señalan: 1. f. Adhesión al dictamen o proceder ajeno, por respeto o por excesiva moderación. 2. f. Muestra de respeto o de cortesía. 3. f. Conducta condescendiente. En todo caso, en la conjunción con el término "diferencia" (del latín, *differentia*) se pone en juego una tensión y, en simultáneo, una coexistencia o cohabitación con aquello que varía,

que es controvertido, disensión, oposición o contrariedad en la medida que es aquello que (se) distingue.[67]

En otro pasaje, E. afirma: "Amaba sin celos, creyendo que sólo de mí dependía la iniciación y la permanencia del amor en los otros. No exigía sino satisfacción física y que creyeran en mí." (183). Y continúa:

> Mi sexualidad era adolescente y deseaba observar en los demás los signos del deseo exacerbados al máximo para obtener compensación./ Rodeaba de afecto a las personas queridas pero en todo momento mantenía aparte mi individualidad./ Como un hombre, necesitaba más cosas además del amor: charlas literarias y políticas, algunas películas policiales, andar por las calles, plantar. Soñaba con los cafés de barrio donde los hombres juegan a las cartas, lejos del mundo de las mujeres. (183-184).

Además de la clara manifestación sobre el deseo y los afectos, aparece explícitamente la necesidad de mantener la "individualidad" frente a esa situación "femenina" condicionante. Se trata de un deseo de individualidad que expresa la resistencia y la proyección hacia la libertad como parte de la construcción subjetiva, en un contexto de época donde los estereotipos y los roles "femeninos" eran una cárcel para las mujeres. Según la voz de la protagonista, esa posibilidad de individualidad –también de independencia y autonomía, en términos de Simone de Beauvoir (2007:677)–, está ligado al modo de vivir la "masculinidad." Así, el deseo sexual –que se narra, que se expresa– se conjuga con el deseo por otro modo de vivir. En este movimiento emergen las (im)posibilidades de (in)subordinación. Si el género femenino es marca o un signo de subordinación –en tanto subordina los cuerpos y los modos de vivir–, se desea un espacio físico y la libertad misma de transitar que se les asignan a los cuerpos "masculinos": el deseo es la proyección de las posibilidades de autonomía y emancipación contra el destino de "ser mujer."

En estos relatos, además, la cuestión de clase no queda al margen. Lo interesante es el modo en que la mirada de clase se superpone con la mirada generizada y deseante. Así, la narradora sostiene: "Injusticia y falsedad son, para mí, vida provinciana y clase media. No sé si lo que me molesta se debe a que es injusto socialmente, falso

en la práctica o repugnante para mí personalmente." (27). La cuestión de clase y de pertenencia social, así como también la búsqueda erótica y de libertad sexual, sin lugar a dudas, se presentan como posibles entradas para la (de)construcción de las representaciones de género.

Acorde con el análisis de Laura Arnés, "E., la protagonista (mujer casada que supo tener amantes varones y mujeres), se construye en los espacios intersticiales que delinean los estereotipos de género propios del imaginario literario argentino." (2016:164). Aquí, Arnés recuerda algunos estereotipos tales como el de la empleadita tísica o romántica, el de la madre devota y esposa ejemplar, el de la ferviente militante o el de la mujer que dio el mal paso. Y es que en ese mismo gesto o movimiento, la narrativa de Barrandeguy provee al lector o la lectora "de aquella experiencia –de aquella escritura– que falta (…) se hace cargo de ese lado de la historia sobre el cual la moral burguesa no permitía hablar." (165). Así, en esta forma estético-política que Barrandeguy propone, el "hablar" en/desde la "grieta", esa búsqueda –y desarrollo– de una "ficción lesbiana", destaca el movimiento de (de)construcción de "lo femenino" y da voz a la sensibilidad, los afectos, el erotismo y los modos de vivir la corporalidad disidentes que se presentan siempre a modo de desborde.

Precisamente, al desbordar las representaciones y sus estereotipos de género, llama mi atención el siguiente pasaje del capítulo "Alfredo, te cuento" acerca del sentido barrandeguiano de "habitar":

> Al final, vos me aceptabas sin interrogantes, sin que me hubieras interrogado más después de nuestra carta de ruptura. Había transcurrido un tiempo antes de que reanudáramos nuestros encuentros, mis primeros meses de casada. ¿Suponías que tenía una vida al margen de mi matrimonio y no preguntabas nada?
>
> Esto que te cuento es para llenar esas lagunas y desprenderme de todo lo que me habitaba. En el umbral de esas "habitaciones" fue que se produjo el encuentro tuyo con Florencia (...). (49).

Este pasaje es crucial de cara al final de la novela. A través de los relatos que aparecen en la comunicación imaginaria con su amigo Alfredo, van tomando consistencia las experiencias con otras amantes, sobre todo su relación con Florencia, su joven amante. En

esos intercambios –que por momentos parecen un monólogo frente al espejo de sí misma– E. relata sus deseos y malestares. Sus cartas son las huellas en un camino de rupturas con ese modo de ser mujer-esposa, producto de una sociedad heteropatriarcal. Así, sus experiencias y pensamientos afloran en los intersticios de lo *normativizado*. Y esto puede entenderse además como una respuesta de E(mma) a la pregunta beauvoiriana *¿Hay siquiera mujeres?* (15) con la que la filósofa francesa introduce *El segundo sexo*.

Por otro lado, en *Las puertas* (2009), esa obra poética que Emma Barrandeguy publica en 1964, las palabras también multiplican las grietas, las fisuras y dan lugar a lo monstruoso, al deseo silenciado, a la voz de "lo otrx." Me detengo en el poema "Siempre sorprende":

> Siempre sorprende/ la repetición de los gestos/ al bañarse,/ al doblar la ropa/ y guardarla en los roperos./ Los años me han enseñado/ el ahorro de energías y la precisión./ Y hasta a mirarse en los espejos/ con la ceguera necesaria./ Sabemos que hay siempre una frase/ que nos espera./ Y el beneficio de la lluvia./ Y hasta la sonrisa/ ha encontrado su medida justa/ y el domingo la dimensión doméstica adecuada./ Pero hay cosas que todavía nos indignan./ Y todavía/ la mentira presurosa/ viene en ayuda de un amor imposible. (95).

Este poema trae una mirada –de "ceguera necesaria"– cargada de sorpresa e indignación junto a un modo *doméstico* de vivir. Se trata de las experiencias de sentir y de vivir, mentira mediante, determinadas (im)posibilidades, como el amor. En este mismo sentido, en el poema "El apaciguamiento de las cosas" leemos:

> Todo está en calma./ Doy una mirada al cuarto:/ Si muriera esta noche/ mínimas serían las dificultades que siguieran./ No hay nadie ya despierto/ y he concluido la última anotación/ de lo que haré mañana./ Todo está encarpetado,/ no hay ningún ángulo que sobresalga./ Casi no hay objetos redondos./ Los piolines en su sitio/ y los suicidas sonriendo tras los vidrios./ Este poema es lo único que da/ la clave de la madeja:/ "Los monstruos, bien peinados, por dentro." (107).

Nuevamente, una mirada recorre el cuarto o la habitación: allí donde prevalece la calma y el orden respiran los monstruos. Reafirmo, entonces, que esta referencia a lo monstruoso resulta una clave frente a los silencios de la época, sobre todo a las normas que regularizan y oprimen las expresiones de los géneros.

Como ya sostuve, en *Habitaciones*, E. desea, siente, vive ambiguamente. Asimismo, *Las puertas* da forma, además de a los

espacio para entrar(se) en esta ficción lesbiana, al lenguaje mismo a través del cual hablar como (se) pueda. Así, *Las puertas* amplía una vía de desplazamientos y rupturas a partir un lenguaje que permite desbordar las condiciones "femeninas".

Ensayo, memorias y poesías configuran formas de romper el silencio y nos brindan la posibilidad de pensar otras formas de vida pero también otros modos de la representación no heteropatriarcales. En este sentido, afirman la posibilidad de existencia de otras representaciones, si es que acaso necesitamos de representaciones para vivir. Valgan *Las puertas* (de las) *Habitaciones* para leer a Emma Barrandeguy en los desbordes de su época y en las grietas de los géneros. Así, con sus monstruos y espectros, esta escritora nos habita en nuestras lecturas apasionadas y libertarias.

Bibliografía:

Adorno, Theodor W. (1970). *Asthetische Theorie*, Surkamp Verlag: Frankfurt am Main. Traducción castellana: *Teoría estéstica*. Madrid: Ediciones Orbis, 1984.

Arnés, Laura (2016). *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva.

Barrandeguy, Emma (1964) *Las puertas*. en *Poesías Completas*, Córdoba: Ediciones del Copista, 2009.

(2002). *Habitaciones*. Buenos Aires: Catálogos.

Beauvoir, Simone de (1943). *L'Invitée*. Paris: Gallimard. Traducción castellana: *La invitada*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972. Trad. de Silvina Bullrich.

(2007). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Butler, Judith (2000). "Imitación e insubordinación de género." *Revista de Occidente*, Nº 235, pp. 85-109.

(2005). *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press. Traducción castellana: *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

(2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paidós.

Derrida, Jacques (1998). "La Différance." En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Moreno, María (2002). Pról. a *Habitaciones*. Buenos Aires: Catálogos.

(2003). "Emma, la cautiva." *Radar Libros, Página /12*, 12 de enero de 2003. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-432-2003-01-12.html. Consultado 04 de febrero de 2018.

(2012). "Emma, la del gremio." *Soy*, *Página /12*, 9 de marzo. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2347-2012-03-09.html. Consultado 04 de marzo de 2016.

Weiss, Irene M. (2007). "Emma Barrandéguy o la reversibilidad de literatura y vida." *Hablar de poesía* (Revista On-Line), Nº 17. (S/d. de números de página). Disponible en: http://hablardepoesia.com.ar/numero-17/emma-barrandeguy-o-la-reversibilidad-de-literatura-y-vida/. Consultado 03 de febrero de 2015.

---

65. *La invitada* es la primera novela de Beauvoir publicada en Francia en 1943 y traducida, en Argentina, por la escritora Silvina Bullrich (1953). El relato se centra en la pareja que conforman Françoise y Pierre Labrousse y en la aparición, en dicha relación, de Xavière –una joven estudiante quien ha llegado de una provincia francesa para vivir en París-. Esta joven comienza a mantener una relación afectiva con él. Ante esto, Françoise intenta recuperar su relación con Pierre, hasta avisorar la posibilidad de deshacerse de Xavière (1972:419). En efecto, en el final de esta novela, aunque abierto, puede suponerse la muerte de la joven. Ahora bien, en el capítulo "Versión final de Alfredo" de *Habitaciones* se relata el momento en que Florencia, en una disputa con Alfredo –el amigo u otro amante de E.– se ocasiona accidentalmente un disparo con un arma. La situación es confusa, pero es claro que en dicha disputa está en juego el amor por E.

66. Me refiero, principalmente, a diferentes materiales (entrevistas, notas) que son producto de los encuentros de María Moreno con Emma Barrandeguy (2002, 2003, 2012).

67. No está de más precisar aquí que una de las fuentes clave respecto a la deconstrucción es el pensamiento de Jacques Derrida. Un ejemplo central es el que aparece en "Différance", a partir de los términos *différance/différence*." Si bien ambos términos se escriben de distinto modo, comparten la misma pronunciación en el habla de la lengua francesa. En este sentido, el sistema de la lengua está en permanente *différance*, puesto que algunos elementos en momentos aparecen como presentes (por ejemplo en la escritura) y en otros como ausentes (como en el habla). Con dicho ejemplo, Derrida refiere al hecho de que algo no se puede simbolizar puesto que desborda la representación.

* Universidad de Buenos Aires.

* IIEGE, UBA-CONICET

* UNSL-CONICET, IDAES-UNSAM.

* Universidad Nacional de General Sarmiento.

* Universidad de Buenos Aires.

* UNLP-UNLPam-ISP JVG.

* Escuela de Letras, FFyH, Universidad Nacional de Córdoba.

* UNLP-UNLu.